Huellas de lo sagrado

Estética y grafismos originarios



Lelia Delgado



Vicepresidencia de Planificación y Conocimiento
Ricardo Menéndez
Vicepresidente

Ministerio del Poder Popular para la Cultura
Reinaldo Iturriza
Ministro

Fundación Museos Nacionales
Edgar Ernesto González
Presidente
Henry Delfín
Director Ejecutivo (e)

Fundación Museos Nacionales
Edgar Ernesto González
Presidente
Henry Delfín
Director Ejecutivo (e)

Huelas de lo sagrado: estética y grafismos originarios

Investigación y recopilación
Lelia Delgado

Fotos
Lelia Delgado

Diseño Gráfico e ilustraciones
Francisco Arteaga Ch.





INDICE

Dedicatoria

Con mi mayor reconocimiento
a la riqueza de la vida estética
de los pueblos originarios de Venezuela.

Agradecimientos

Sea propicio agradecer a los investigadores que han dedicado su vida a recoger estos conocimientos sin cuyo esfuerzo sería imposible este trabajo de recopilación, a todos ellos y en particular a la larga lista de los que aparecen en notas y referencias bibliográficas, mi mayor gratitud.

I. Introducción

Sea propicia la celebración del Bicentenario de los procesos de Independencia de Nuestramérica, para reafirmar los principios de igualdad y solidaridad con todos los pueblos originarios, principios estos, ratificados en la Constitución Nacional y en particular el Proyecto Nacional Simón Bolívar, para revalorizar las formas culturales que les son propias a partir de un sentimiento de respeto por la diversidad cultural, como fundamento esencial para alcanzar una cultura de paz.

Habiendo sido reconocida constitucionalmente nuestra multiculturalidad, hemos de aceptar que ya no sólo en las selvas, sino también en las grandes ciudades, por entre las autopistas o en caminos, alrededor de los pozos petroleros, por entre las explotaciones de bauxita o carbón, en los nuevos núcleos universitarios y escuelas indígenas, a lo largo y ancho de todo el territorio, habitan hombres y mujeres que han comenzado a expresar el derecho que tienen a que se hagan visibles sus lógicas, sus imaginarios, sus idiomas, sus sistemas de creencias, en fin, otras formas de estar en el mundo que, son esenciales a la hora de crear sentido de pertenencia e identidad nacional.

Muchos elementos de sus saberes antiguos conviven con nosotros, sin que nos hayamos percatado de ello, es tiempo de reconocer la plena validez de su estética, secularmente excluida de los grandes temas de estudio, para conferirle el valor e importancia que tienen como formas únicas, pues entendemos que es imposible indagar sobre una estética, un diseño o un arte propiamente venezolano, si desconocemos sus orígenes.

El reconocimiento de la vida estética de los pueblos originarios no se puede hacer al margen de su función colectiva, pues a diferencia del arte occidental, sus prácticas no son una empresa autónoma o individual, sus motivos y diseños mal llamados "decorativos", más allá de la discusión que plantean los problemas técnicos de su ejecución, la naturaleza de sus materias primas o de la descripción de sus formas, cumplen funciones conectadas con todas las formas de su organización social, sean estas ceremoniales, funerarias, festivas, ecológicas, mágico-religiosas, políticas o económicas.

El presente libro tiene un carácter divulgativo. Su principal objetivo, es dar la palabra al dialogo multicultural e introducir a lectores no especializados (maestros, educadores, estudiantes en todos los niveles de escolaridad, artistas populares, diseñadores, artesanos, orfebres, tejedores, ceramistas, tallistas, vitralistas, grabadores, etc..,) en el frondoso e imaginativo bosque de signos, símbolos e imágenes de creación originaria, entendiendo los signos como conceptos de entidad doble, los cuales, por un lado atienden a la forma y, por el otro al contenido, elementos estos que están íntimamente unidos y que se reclaman de manera recíproca.

Los fenómenos mágico-religiosos aluden a una historia sagrada y constituyen sistemas simbólicos que ordenan las relaciones entre naturaleza y hombres y mujeres entre sí. Cuando lo sagrado se manifiesta, el mundo material se convierte en otra cosa sin por ello dejar de ser sí mismo, de manera que todo lo que ocurre en ese ámbito adquiere un carácter sobrenatural. La irrupción de lo sagrado ha acompañado la vida estética de los pueblos originarios de Venezuela en un período muy largo de nuestra historia cultural.

Los signos y su interpretación simbólica existen como ideas en las mentes de hombres y mujeres, estos se vuelven objetivos, concretos, en el momento en que estas ideas son sancionadas socialmente, a partir de lo cual conforman un sistema de simbolización, que cambia con el lugar, el tiempo y la cultura. No pretendemos interpretar la complejidad de esta red de sistemas de pensamiento y códigos simbólicos, cuyos hilos se pierden

en los confines del tiempo, sobre todo en el caso de las prácticas rupestres, en las que fácilmente se alcanzan interpretaciones únicas y especulativas.

El libro propone, sin agotar el tema, la recopilación de imágenes inspiradoras, agrupadas con criterio temático y no cronológico, las cuales forman parte del copioso acervo de la imaginería indígena venezolana, anterior y posterior a la invasión europea. Sólo intentamos un acercamiento sensible a los contextos dentro de los cuales estos signos se producen, para poner en valor las poderosas cualidades creativas de sus autores y autoras, al margen de salidas engañosas, siempre al cobijo de estereotipos que franquean el umbral, más o menos oculto del racismo, para encontrar en ellas una poética de las imágenes, cuyos elementos constitutivos se encuentran en la fuente misma de la experiencia estética.

La sabiduría originaria, expresada en mitos, ritos, magia, poesía, tradición oral y literatura indígena actual, nos dice que las imágenes simbólicas fueron hechas para manejar el mundo, ellas habitan dentro del cuerpo, como los árboles, ríos y montañas y son la huella del paso de los creadores por la tierra. Su grafismo ha mantenido vivo un saber que da cuenta de un mundo sacralizado al que se accede con profundo respeto por la tierra, vista como la madre, fuente generadora de la vida. Por lo general, su simbología está profundamente enraizada con la observación de la naturaleza, de la que toman para sí su fuerza creadora, la cual es relevante a su concepción de un mundo primordial, y a una filosofía de solidaridad con todo lo viviente, radicalmente opuesta a nuestro sistema occidental de creencias, pensamiento y acción predadora de la naturaleza.

Los pueblos que lograron sobrevivir la avalancha "civilizadora" de conquista y colonización, a la vorágine del caucho y de la minería y el petróleo, transmitieron a sus hijos la tradición de sus oficios. Los términos cosmovisión, cosmogonía y cosmología que usaremos, aluden a explicaciones conceptuales, filosóficas, místicas, mágicas y poéticas, sobre el orígenes de todo lo creado, dentro de un sistema integrado y totalizador. En ellas se hayan las respuestas a todas las interrogantes humanas, y son como una estela que ha dejado el paso de los creadores y creadoras del cosmos, explicando las razones de la vida y de la muerte.

Es indudable que, en estos motivos en los que se materializa lo inasible, hay un proceso de organización del espacio, meditado y corregido, que pudiera corresponder a lo que conocemos actualmente como diseño, se trata de una mirada que compara, simplifica, abstrae , define o representa, amalgamando forma y contenido en un signo, el cual, dentro del laberinto del sistema simbólico, designa no sólo la calidad de los diseños, sino también las normas de recolección, preparación de materiales, motivos y técnicas para transformar las materias primas ofrecidas por la madre tierra, en una iconografía viva, que a todos nos habita y se expresa sobre los más variados soportes, pueden ser piedras, fibras, barro, madera o la misma piel del hombre mimetizada en las manchas del jaguar, la anaconda o en la policromía de las aves multicolores.

Hemos trabajado sobre fuentes primarias y también secundarias, haciendo fotografías y copias digitales de imágenes aparecidas en libros y otras publicaciones, las cuales se han redibujado electrónicamente con programas que permiten crear gráficos vectoriales. No pretendemos agotar aquí el tema , ni aseverar la exactitud de las imágenes, modificadas de manera involuntaria por los efectos técnicos de su copia y reproducción digital, se trata más bien de esquemas, bocetos que permitan una aproximación a las imágenes, no un registro taxonómico. Al recopilar signos, símbolos, imágenes y motivos, nos mueve el deseo sincero de que esto pueda ser de utilidad, inspiración y referencia visual, de manera que podamos compartir con todos el disfrute de un conocimiento disperso en libros, catálogos, folletos y referencias de difícil acceso.

II. Un panteón originario

Sabemos que el pensamiento mágico es aquel que concibe la realidad por analogía, siendo esta última una manera de pensar cuya lógica se expresa en forma de metáforas. Esto implica que, al razonar analógicamente, se establezca una relación de equivalencia entre objetos y materias del mundo natural y del mundo humano, transmutándose lo objetivo, lo concreto, en seres superiores a los hombres y mujeres del común

Las causas y fuerzas invisibles que engendran y regulan la naturaleza, se revisten de atributos superiores a los del género humano, es decir, se presentan espontáneamente como seres dotados de conciencia, voluntad, autoridad y poder. Ellos saben, hacen y controlan lo que los humanos desconocen.

Todo lo que es pertinente a la experiencia sagrada nos pone en presencia de un mundo real y otro imaginario; a uno pertenece lo fenoménico visible, a otro, lo espiritual invisible; a uno, un cuerpo mortal, a otro, un alma inmortal. Si un grupo social no cuenta con el control de la naturaleza, es necesario entonces que una apropiación imaginaria del mundo sustituya la carencia técnica, es por esta razón, que la autonomía del mundo imaginario es relativa y que las relaciones entre magia y técnica son muy estrechas en sociedades con poco desarrollo de las fuerzas productivas.

La magia permite sustituir carencias, efectuando una apropiación simbólica del mundo, que controla y canaliza los elementos necesarios para la reproducción de la vida, los cuales, al no poder ser manejados por los humanos, deben ser administrados de manera equitativa por los dioses, como se expresa en el extenso panteón indígena de Venezuela, tan poco conocido y estudiado.

Hemos reunido aquí, un grupo de deidades reseñadas en las cosmogonías actuales. Estas poseen notables poderes mágicos, sus relatos de apreciable valor, constituyen para los pueblos originarios historias absolutamente verdaderas, pues los mitos cuentan acontecimientos que han tenido lugar en un tiempo primordial y la forma como lo sagrado se manifiesta en su mundo a partir de la acción creadora de dioses y otros seres sobrenaturales, quienes enseñaron a hombres y mujeres el origen de las cosas y por consiguiente como se llega a manejarlas a voluntad. En cada ceremonia estos personajes se hacen presentes y se vuelve a vivir un tiempo transfigurado, primordial, no cronológico, que es el tiempo del mito, acudamos con respeto a su encuentro.

Nápiruli

Según los baniwa Nápiruli es el dueño del Universo. Al inicio del mundo no había luz, Nápiruli, el creador, habitaba solo en su casa de piedra, donde únicamente él podía ver a los primeros seres, criaturas que no tenían visión suficiente para mirar dentro de su oscuro albergue de piedra. Nápiruli creó a Dzuuli, su hermano menor, todo lo hacía con el poder de la palabra, sólo bastaba nombrar algo para que eso fuese creado. Así pasó con los hombres, después con las mujeres, luego vino el mundo, la luz, la tierra, el agua y los animales. También creó cada planta: una de yuca, una de piña, una de caña, una de cambur... Más tarde enseñó a las mujeres a plantar, a cosechar y a fabricar el catumare, cesto mágico usado para recolectar y transportar los alimentos (1)

Kúwai

Kúwai es una suerte de reencarnación de Nápiruli en el mundo de los humanos, es la divinidad encargada de poner orden en el caos primordial. Él junto Dzuri, Puméyawa, Mapirríkuli, Kumajáiku, Kuamasi y Purúnaminari se ocuparon de traer la luz e introducir al género humano en la cultura. Ellos enseñaron al pueblo warekena la agricultura de conuco, la elaboración de los alimentos, los

Chamán Huvi



Chamán Jivi



oficios artesanales, la música, la tecnología, la vida familiar y las creencias mágico-religiosas. Actividades que fueron asignadas de manera distinta a hombres y mujeres, pues en su tiempo se estableció la diferencia entre los sexos. El orden del mundo warekena concibe tres regiones: la zona celeste, lugar de donde proviene y vive Nápiruli; la región terrestre, que es el territorio de Kúwai y el mundo subterráneo, lugar acuático en donde viven los malignos Máwali, el cual está marcado con piedras sagradas en donde aparecen petroglifos. Estas regiones cósmicas están unidas por un eje central que es el árbol kanike, la planta de la yuca.(2)

Iñápirrikúli

Mientras los remolinos del viento esparcen un olor a hojas verdes, el pueblo wakuénai rememora la creación del mundo y su forma particular de estar en él. Allí vuelve a ser presente el tiempo en el que Iñápirrikúli dio forma a sus primeras criaturas, a la vez humanas y animales, que hicieron de la guerra un oficio interminable, hasta la llegada al mundo de Kúwai, hijo incestuoso de Iñápirrikúli y su hermana, quien introdujo orden y equilibrio en el espacio mítico e inacabado de su padre. Kúwai atravesó el mundo con su canto sonoro. Bajo su influjo, la tierra se fue saturando de aves multicolores, peces y todos los seres vivos que hoy pueblan la selva. Su cuerpo dio forma a la inmensa trama vegetal que los circundaba, es por esto los wakuénai hallan raíces de Kúwai por todas partes: en las plantas, en las rocas, en la tierra, en los colores del agua. Como si cada cosa naciera de él, y él naciera en todo, Kúwai es la síntesis del mundo natural, su poder se revela en el sonido de las flautas y trompetas sagradas que, como un hilo invisible, va uniendo todo lo que vive en el espacio infinito de la selva.(3)

Maleiwa

Maleiwa el creador de los wayúu, vive en Siruma, es justo y sabio, también se le conoce como Epeyui, el primer jaguar. Sus hijas nacieron ya adultas, eran mujeres bellas, a cada una otorgó un territorio, para que pudieran plantar la tierra y así alimentarse. A la última no le toco nada, cuando ella le reclamó, sacó tierra del Lago de Maracaibo y así creó la Guajira.(4)

Mareoka

Para que los humanos pudieran comer, Mareoka creó todas las cosas: el fuego, el agua, el sol, el día, la noche, las plantas y los animales, luego enseñó a los e'ñepa los secretos de su cultura: cómo utilizar cada cosa, reconocer las plantas y su uso medicinal. De él aprendieron a hacer chinchorros, cerbatanas, arcos y flechas, así como a tejer cestas, usar las flautas y cantar en las ocasiones festivas. Un día Mareoka visitó a los e'ñepa y preguntó a cada uno: ¿Qué quieres ser? ¿Quieres ser venado, quieres ser baba, cachicamo, morrocoy, pava, mono? Así fue dando nombre a cada uno. Algunos e'ñepa se negaron a cambiar y se quedaron hombres. De esta manera se fue produciendo la metamorfosis de los e'ñepa ancestrales en dantas, cachicamos, monos, pájaros y babas, también creó las serpientes, que eran dardos de cerbatana de un chamán, las que tenían curare resultaron venenosas. (5)

Lucuo

Esta deidad vive en la región más alta del cosmos kariña, llamada Kaapu, desde donde gobierna al mundo. Al principio, Lucuo creó a la tierra sin nada que pudiera sustentar la vida, luego tocándose el ombligo creó diez seres que adquirieron el rango de dioses: Achianón, señor de la lluvia; Cualína señor de los zemíes o espíritus benefactores; Curumón, señor de las olas del mar; Huín, señor del sol; Júluco, señor del arco iris; Nunno, señor de la luna; Recumán, señor de los alimentos; Sabaci, señor de las tempestades y Simacán, señor de los cometas. (6)

Wei

En la región celeste pemón habita Wei, el sol, eternamente joven. Desde las alturas luce su penacho de plumas y orejeras hechas con caparazones de escarabajos

iridiscentes. Las estrellas o Chiriké, son las hijas del sol, ellas forman la Vía Láctea que es un río cósmico por el cual navega diariamente Wei en su curiara cósmica. Las fases de la luna, Kapúi, que es masculina, se deben a dos mujeres que lo alimentan; una lo engorda en creciente y otra lo adelgaza en menguante. La estrella Rigel de la constelación Centauro se identifica con el guerrero Kamaiwák, quien subió al cosmos persiguiendo a Pavi-potori, el ancestro del paují, allí permanece con su cerbatana en eterna cacería del ave que se transformó en la constelación de la Cruz del Sur. La constelación de Leo se identifica con Tauná, un hombre que al golpear su macana contra las estrellas tumba árboles con sus rayos y centellas, produciendo tempestades. La estrella Fomalhaut es un pajarito entre las tenazas de un escorpión formado por las constelaciones de Acuario, Capricornio, Piscis y Grus. Orion es una tortuga, sus huevos son estrellas interconectadas. El primer pemón que ascendió al cosmos se convirtió en la constelación del Camaleón. Cancer se identifica con Merík un cangrejo gigante, entre cuyas tenazas porta un canalete mágico. La constelación de Delfin se relaciona con Arasari, hombre transformado en delfín, que ascendió luego de la gran inundación. Los cometas o Wotó-imá, son guacamayas celestes, cuya inmensa cola de fuego se ve claramente en la noche. Según sus creencias, con la muerte, el alma de los pemón emprende camino hacia la Vía Láctea, en donde nunca falta ni comida ni bebida. (7)

Wanadi

El creador Wanadi vive en Matadewa, el último cielo de la cosmología yekuana. Hijo del sol, desde sus territorios astrales, envió a la tierra manifestaciones de sí mismo, para crear los primeros hombres y mujeres en múltiples intentos. Primero vino Seruhe Iaadi, quien creó los primeros seres humanos que luego fueron convertidos en animales. El segundo fue Nadeiümadi, quien regresó a sus territorios luego de que Odosha, la deidad maligna y contraria de Wanadi, se apoderara del mundo. En el tercer intento vino Attawanaddi, propiamente el creador de los yekuana, quien les enseño todos los elementos de su cultura. Wanadi reina ahora en el octavo cielo de la estructura cósmica, al lado de su padre el sol. Allí, en eterno banquete, están los espíritus que alcanzaron la inmortalidad. La gran mayoría de estas almas pertenece a los yekuana, pero también hay almas de otros pueblos de la tierra, los cuales evitaron, por sobre todas las cosas, el mal radical que es matar. (8)

Sabaseba

Sabaseba creador de los barí, conocido también como “viento antiguo”, vino a una tierra desordenada y caótica. En aquel tiempo no había luz, sin embargo, Sabaseba podía ver con su luz propia, así, poco a poco fue ordenando el mundo, flotando en el aire como una brisa que pasa suavemente. Entonces no había sol, ordenó a los primeros hombres salir a cazar con antorchas, ellos trajeron aves de todo tipo con cuyas plumas, picos y uñas confeccionaron collares y adornos vistosos. El más refulgente fue Ananadou, Sabaseba le ordenó caminar por el cielo y alumbrar la tierra para siempre, convirtiéndolo en el sol. Luego Sabaseba cortó una piña, con la que creó el primer barí, con la siguiente piña, la primera mujer y así de todas las piñas cortadas surgió el género humano, al que enseñó la cultura; a construir las churuatas y todos los oficios que los caracterizan. (9)

Nakuanii

Según la cosmogonía del pueblo hiwi, el mundo es producto de la acción de un conjunto de seres sobrenaturales, una obra sagrada en su propia naturaleza. Al inicio, existieron una serie de creadores: Nakuanii, el primero, nació de la nada, llamado “hombre mundo”, salió de las entrañas de una montaña a caminar por el territorio hiwi, tomó la senda del río Vichada, y en la medida en que avanzaba fue creando cosas, animales y sitios. Por su parte Namonä, igualmente auto creado, es el padre de los hiwi-cuiva, él enjendró a su propio hermano Jota, a los animales

Yanomami



Kariña



y todo lo que existe, incluyendo la planta alucinógena con la que se prepara el yopo. Mientras el mundo fue hecho en un solo intento, hombres y mujeres, son el resultado de una aventura demiúrgica que implicó una serie de intentos consecutivos. El creador Kúwai elaboró figuras de barro que se desmoronaron con la lluvia; luego las hizo en cera pero las imágenes se derritieron con el sol. En un tercer intento, hizo imágenes de madera dura y un ratón mítico le ayudó a tallarles pene y vagina, según el caso, así comenzó la reproducción.

El panteón hiwi es extenso: Iwinai, les enseñó a construir viviendas, Tsámini, les procuró el cultivo de las plantas alimenticias; Matsúludani les proporcionó la técnica para la fabricación y el uso del arco y la flecha; Madúa aportó el idioma y el arte de hacer curiaras. Además de estos creadores, el panteón hiwi cuenta con otras figuras míticas: Yámaxa, espíritu del trueno y creador de las serpientes; Dówati, ser maligno devorador de almas humanas; Kuliwakúa, ladrón de cadáveres; Masiphéphere, esquelético heraldo de la muerte. A este grupo pertenece una serie de espíritus malignos, grotescos, que invaden temporalmente plantas, animales y el cuerpo de los hombres, causando enfermedades. Existen otras figuras míticas como los Mánu, padres de los ríos y protectores de los animales (10)

Kuma

Señora del quinto cielo pumé, creadora de sí misma y del género humano. Se la ve a caballo en recorrido fugaz por las sabanas del Apure, unas veces aparece joven, otras como una anciana sabia, sus justas decisiones sobre el destino de las gentes son ejecutadas por Itciai y Poana, sus deidades auxiliares. Al principio no había sol, hasta que Kuma lo parió a partir de un sueño. Cuando todo el universo había sido creado, las gentes se olvidaron de la Gran Madre, en venganza, Kuma desató el gran diluvio. Bue son las estrellas, antepasados de Kuma que se comunican con ella a través de los vientos. Do, es el sol que se ve desde la tierra, pues las estaciones del cosmos tienen cada una su sol propio. (11)

Jebu.

Aunque el cosmos warao está en constante transformación, se podría decir que es un disco plano y flotante, sobre el cual se encuentra el mar de arriba, una bóveda de azul profundo cuyo fondo transparente y sólido no permite que el agua se desplome sobre la tierra. Solo unos cuantos orificios dejan colar el agua en forma de lluvia. Los cerros y montañas del mar de arriba, se ven desde la tierra como nubes blancas, allí está la morada de los zamuros, quienes cultivan en sus conucos cósmicos la yuca, el ñame y los plátanos, pues todas las semillas de las plantas terrestres fueron arrojadas desde el mar de arriba. Sobre la morada de los zamuros, está otra zona estelar en la que vive el sol, que es un incendio en el firmamento. En lo más alto de las zonas estelares habita el Gran Espíritu o Jebu . Al principio del tiempo no había oscuridad y el día siempre alumbraba, el creador tenía la noche guardada en una tapara, hasta que un indio curioso la tocó y la oscuridad se derramó por el mundo como el agua. La primera noche fue larga, entonces el creador pensó que era bueno dejar salir el día y la noche. Otra versión de mito cuenta que la obscuridad pertenecía a Imanaidarotu el Señor de la Noche, la luz pertenecía a Jokojiarotu, el Señor del Sol. Imanaidarotu, tenía la oscuridad escondida entre una petaca chamánica o torotoro. Un día Imanaidarotu dejó el torotoro al cuidado de un cuñado, quien por curiosidad quiso ver que había adentro, al abrirlo se produjo la noche oscura. Jokojiarotu, el Señor del Sol tiene una cuerda que llega desde su rancho hasta el sol, al tirar de la cuerda el sol aparece. La mujer del sol vive en el zenit, cuando éste alcanza la casa de su mujer al medio día, allí come y descansa, luego prosigue su recorrido. Antes del atardecer, la mujer lo espera en el horizonte con la boca abierta para tragárselo, así se produce el ocaso del sol. En tiempos primordiales, la claridad del día no duraba sino tres horas, hasta que en un amanecer, una mujer

amarró un morrocoy al sol, desde entonces el sol no tuvo más remedio que caminar más despacio. Jubanasiko es el Arco Iris, espíritu que bebe el agua de los ríos para luego orinar en forma de lluvia sobre la tierra y enfermarla. Kura jejukubaka, es una estrella que echa humo. A los cometas se les llama el dardo de las estrellas. Yaromuro es un enorme paují que subió al cielo perseguido por Jatabu, el flechero cósmico y allí se convirtió en la Constelación de la Cruz del Sur (12)

Wahari

Todas las categorías de seres que conforman el tiempo y el espacio mítico del panteón wotjüja, se relacionan entre sí por nexos de parentesco que los hace descendientes de una criatura dual, formada por la unión la danta y la anaconda. Kuemoi y Wahari son sus principales héroes culturales, el primero es el Señor de la Noche, la sexualidad y la caza. Kuemoi es, además, el creador de todas las criaturas venenosas. Wahari, su contrario, es el Señor del Cielo, las montañas y la tierra, creador de los animales terrestres, padre del águila y del halcón. Kuemoi se transforma en jaguar y anaconda. Wahari se transforma en halcón y danta. Ellos constituyen contrarios que provienen de Ohwodá'ae, una especie de visión doble, al mismo tiempo hombre y mujer: "…su ojo derecho hacía un hombre, el izquierdo hacía una mujer. Trató de atrapar al hombre pero su mano encontró viento. Todo reía alrededor. Para que naciera era preciso pasar antes por un vientre femenino". Según su mitología, al principio todas las criaturas tenían apariencia humana, luego animales y plantas adoptaron su forma actual. Entonces Wahari ofreció el primer warime; durante esta ceremonia, los animales y plantas fueron perdiendo humanidad a medida en que los wotjüja aprendían la cultura. El único alimento que transgrede las fronteras de los mundos antagónicos de Kuemoi y Wahari es el cazabe, alimento sagrado. (13)

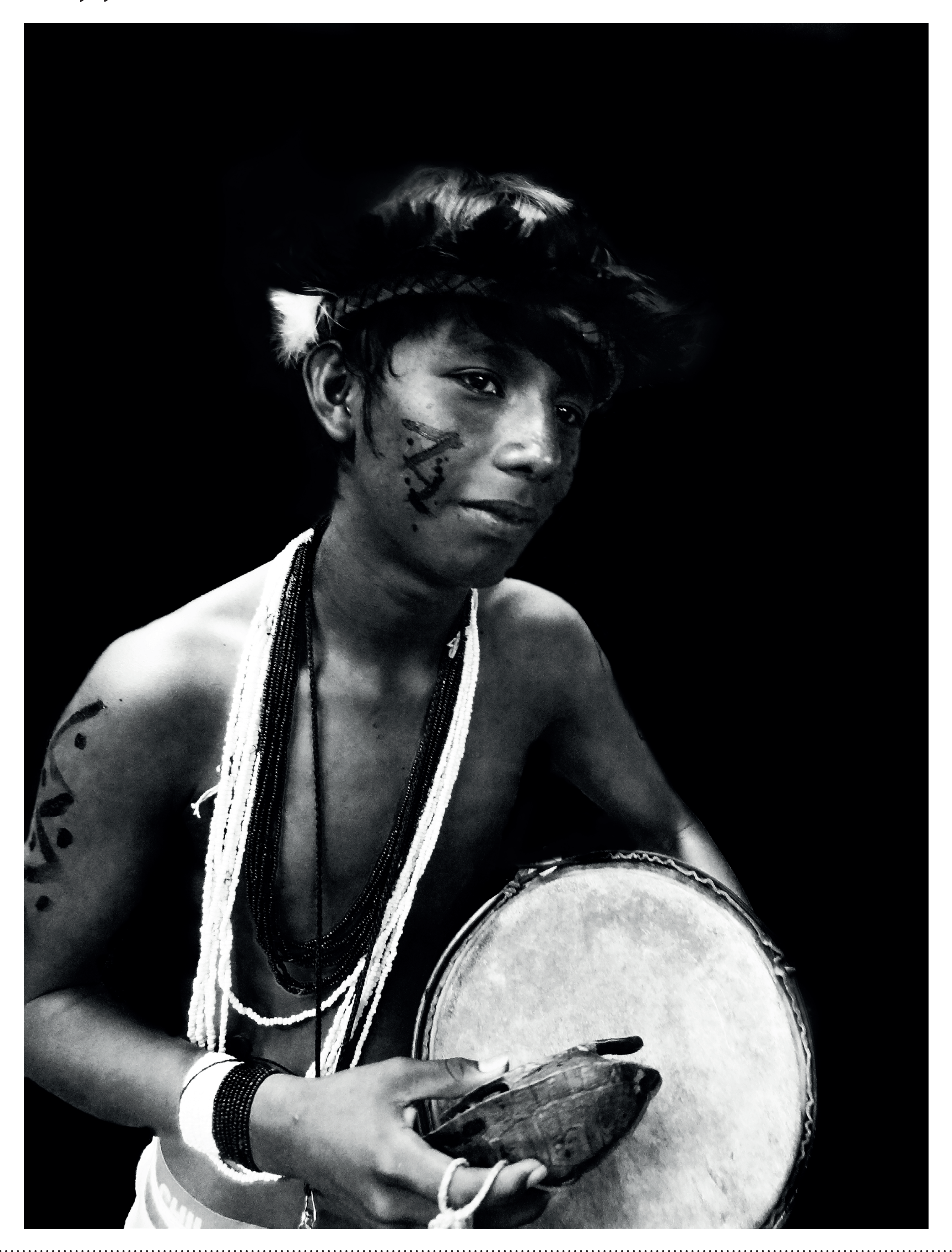
Yëru

Por encima del mundo celeste hay un mundo en gestación, traslúcido y luminoso, llamado Tuku Ke Misi, región peligrosa habitada por una horda de caníbales: la Luna, el Sol y los Buitres. Los yanomami y los ñape o criollos, ocupan una capa intermedia llamada hei kamisi, que parece un disco plano atravesado por un eje que corre en dirección Este-Oeste. Dicho disco coincide con la orientación de sus ríos y la dirección de los movimientos migratorios. En los extremos del horizonte vive Oyamari, demonio que semeja un arco iris y es responsable de enfermedades y muertes.

En el disco superior, flotando, hay una especie de cielo poblado por las almas de los muertos, que copia eternamente el mundo de los vivos. Éste se caracteriza por la gran abundancia de báquiros, miel y frutos. Allí vive Yëru, el trueno, amo de los alimentos silvestres; Hera, amo de las serpientes; Tahirawë, un ser de belleza infinita, y Jëmirayona, madre de Rayo. Ascender al mundo de Yëru se hace por un sendero angosto, fragoso y cubierto de malezas, pero que lleva a la felicidad, este es un privilegio de las almas generosas. Vivir en el shabono de Yëru, significa iniciar una vida similar a la de la tierra, pero sin enfermedades, en donde la muerte ha sido abolida, pues Yëru es una divinidad magnánima, cuando mira a la tierra y ve que no hay frutas, comienza a tronar para que llueva y las plantas fructifiquen.

El inframundo, llamado Pepi Ke Misi, es producto de la caída y ruptura del borde externo del disco terrestre, consecuencia de un violento choque de éste contra el cielo incandescente. Con la caída, esa parte de la tierra se convirtió en un mundo subterráneo del cual nos separa una inmensa capa de agua. A este mundo pertenece todo lo que es húmedo y podrido. Allí viven los Amahiri, similares a los yanomami, pero calvos, posiblemente como consecuencia del contacto que tuvieron con el fuego celeste. A ese lugar van las almas de los que en vida han

Wotjuja



Yukpa



sido mezquinos y egoístas. Hacia allí avanzan por un camino adornado de flores y alfombrado con hojas, que ocultan una trampa terrible, pues al pisar se precipitan por un barranco profundo hasta caer en una olla enorme, llena de peramán hirviendo. (14).

Túpana

Túpana la deidad tutelar de los puinave era muy frágil y pequeño, su madre adoptiva creía que la deidad moriría antes de hacerse hombre. Apenas pudo criarlo con la ayuda del calor de los rayos solares. Cuando Túpana fue mayor, mató a la madre que con tanto esfuerzo lo había criado, y con su carne formó a los enanos que habitan el mundo subterráneo. Este mundo era de grandes dimensiones. Había chozas, conucos y ríos. Su luz provenía de una fuente desconocida, pues cuando en el inframundo era de día, en la tierra era de noche. Los habitantes enanos comían cazabe y mañoco porque sus ríos no tenían peces. En algunas oportunidades intentaban cazar, pero los animales eran tan grandes, fuertes e imponentes, que el miedo les impedía molestarlos. Túpana descendió del mundo celeste, convocó a los enanos soplando una trompeta hecha con la hoja de platanillo enrollada, y al escuchar esta llamada, los enanos salieron a la tierra pasando por un hueco cubierto de grandes lajas de piedra, que está ubicado en las cercanías de los raudales de Cupipan, lugar que es, para los puinave, el centro del mundo. Túpana vio que los hombres eran muy pequeños así que, soplando a través de una hoja de tabaco, los hizo grandes. Luego les construyó casas, enseñó a los hombres a hacer arcos y flechas, cernidores de yuca, cestas, curiaras y canaletes. A las mujeres les mostró cómo hacer telas con las cortezas de los árboles, cómo hilar las fibras para fabricar hamacas, cómo encender el fuego y cocinar, cómo reconocer la arcilla útil para fabricar ollas, además de sembrar yuca y preparar cazabe y mañoco.

A pesar de que Túpana hizo esto para ayudar a los humanos, ellos quisieron matarlo. Entonces Túpana decidió destruirlos. Convocó a todas las aguas de los ríos que corren en el inframundo, y así inundó la tierra. Sólo unos pocos se salvaron. Túpana separó a los hombres y mujeres en parejas, y a cada una le dio un idioma nuevo: así no podían entenderse y conspirar contra él. Túpana había perdido la fe en los hombres: entonces creó a la diosa Yopinai, ella reguló la vida de las mujeres. Según su reglamento, tenían que hacer sacrificios humanos, bailar y cantar en su honor en una fiesta ritual, vedada a la presencia de los hombres bajo pena de muerte. En ese tiempo las mujeres gobernaban a los hombres y hacían de ellos sus esclavos. Para impedir el crecimiento de la población, Yopinai ordenó matar a todos los niños varones. Pero las mujeres desobedecieron, oponiéndose a su voluntad. Entonces Yopinai ordenó la celebración de un gran ceremonial que duró una luna completa, un mes en el que sólo comieron tierra y carbón. Cuando los hombres regresaron de su largo escondite en la selva, como se acostumbraba durante las ceremonias femeninas, encontraron a las mujeres delgadas y enfermas. Entonces se aprovecharon de la oportunidad para liberarse de la tiranía de Yopinai. Por su debilidad, las mujeres ya no podían cazar, fabricar arcos, flechas o curiaras. Tampoco se trepaban a los árboles. Entonces decidieron matar a la terrible Yopinai, arrojándola en una hoguera. De sus cenizas nacieron las palmas de seje y manaca, además de otros árboles que producen frutos comestibles. A partir de ese momento los hombres tomaron el poder, dominando a las mujeres.

Los huesos quedaron intactos, su espíritu descendió al inframundo. Túpana observó pacientemente todo esto, mientras se mantenía ocupado con los trabajos de sostener el mundo, hacer crecer frutas, despertar al sol cada mañana, producir lluvias, relámpagos, truenos y viento. Sabía que Yopinai era mala, que los hombres tenían razón, y decidió crear un nuevo ser que organizara la sociedad y restableciera el orden en el mundo. Con los huesos de Yopinai, Túpana hizo que los hombres fabricaran siete instrumentos musicales. Ellos debían tocarlos como prueba

de su odio a Yopinai, reafirmando así su fe en Túpana. Pero algunos hombres deseaban poseer los instrumentos de hueso y esto causaba constantes desavenencias. Para terminar con la discordia, Túpana enseñó a los hombres a fabricar instrumentos de madera de macanilla y conservó para sí los originales, que sumergió en una laguna que se encuentra en el centro de la tierra. Desde ese momento, y para demostrar que son fieles, los hombres deben azotarse y tocar las flautas y trompetas sagradas. Así, mientras Túpana las escucha, el poder de Yopinai no volverá a dominarlos. (15)

Mujeres Ulitzán

En la selva templada, entre las demarcaciones de cascadas espumantes que bajan de la Sierra Parima, se eleva la montaña rocosa Ulitzan. Allí, en medio del silencio apenas turbado por la algarabía chillona de los monos y el grito de las guacamayas, apareció hace muchas lunas, la maloca de las mujeres sin hombre; las mujeres Ulitzan. Estas recias hembras hacían todos los oficios de la caza; sabían trenzar el arco para derribar a los báquiros o emboscar a las dantas, manejaban perfectamente las enormes cerbatanas que sorprendían a los pájaros con sus flechas envenenadas de curare. Hacían con bejucos las trampas para recoger a los peces que bajaban en ruidoso tropel por las corrientes acuáticas, en las inmediaciones de la selva húmeda. Desbrozaban y banqueaban los cerros para hundir las estacas de yuca que, al final de la jornada se convertirán en humeantes tortas de casabe. En fin, estas mujeres ejercían todos los oficios propios de los hombres. Solitarias vivían como morichales perdidos. (16)

Pulowi

Deidad femenina wayúu, seductora de hombres a quienes rapta hasta las profundidades de la tierra o del agua. Es dueña de plantas y animales, tiene la cualidad de transformare en serpiente de muchas cabezas. El mito dice: “Ella olía bien como Pulowi, arrastro al cazador hasta su habitación. El hombre copuló con ella, una luna y más, Pulowi lo dejo partir. Cuando llego a su casa, no tenía nada que decirle a su esposa, sólo le regaló unas joyas y partió de nuevo. Pulowi lo devoró por segunda vez y no regresó nunca más..” (17)

Amáluya

Es la Gran Madre de todos los dioses del panteón de los arahuaco entre los que Orehu , deidad femenina, es la dueña de las aguas y protectora de la magia, ella entregó a los primeros seres la planta de tabaco y encargó la creación de la primera maraca chamánica, cuyo cuerpo está formado con el fruto del taparo y porta dentro de sí los guijarros marinos que la dotan de su “voz” curativa. (18)

Abu Warao



Wayúu

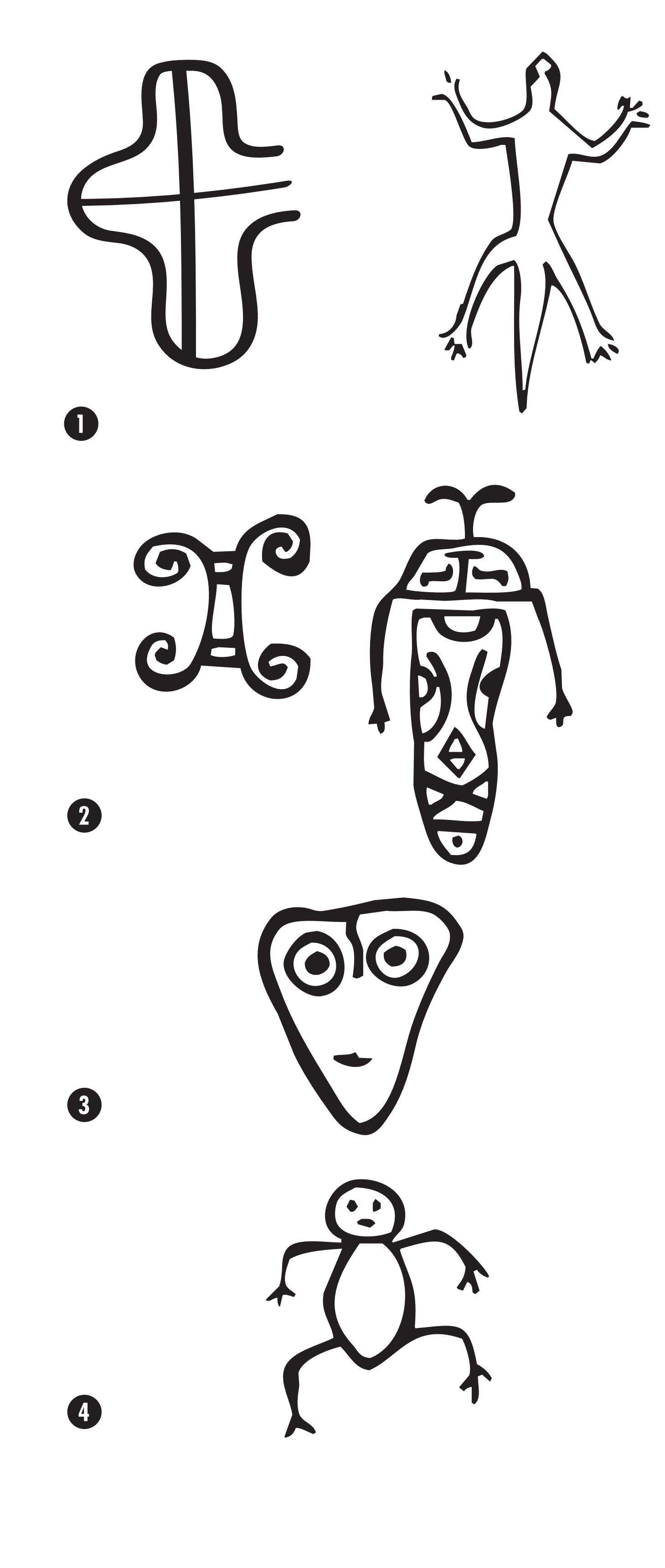


III
La vía de los signos rupestres

De la vida de los antiguos trashumantes, cazadores y recolectores de Venezuela, cuya larga travesía se inició miles de años antes de nuestra era, todavía se conservan fragmentos de las armas habituales de su modo de vida; flechas, lanzas, jabalinas, cuchillos, raspadores y buriles, realizados con cuarzos, pedernales y otras materias líticas, con las que fabricaron las más extraordinarias puntas de proyectil de esta parte del Continente. Como quien regresa sobre sus cenizas, en los mismos lugares que vieron nacer y morir a los antiguos cazadores, entre montones de piedra y arena que atesoraban el polvo de sus muertos y que parecían atestiguar desde el fondo de la tierra el fin de un tiempo, hombres y mujeres, quizás los remotos descendientes de los primeros habitantes, desarrollaron nuevas formas de vida. Aprendieron a usar la espina ponzoñosa de la raya para fabricar jabalinas arponadas y otras armas arrojadizas, y con las conchas de caracoles marinos tallaron hachas, azadas y gubias que usaron para calar el hueso y la madera, respondiendo así al diario desafío de la naturaleza.

No conocemos bien la cadena de hallazgos tecnológicos que fueron cambiando el modo de vida de los recolectores marinos, hasta los inicios de la agricultura y la alfarería. Sin embargo, en lo que se ha dado en llamar "arte rupestre", se conserva intacta la huella del espíritu colectivo propio de cada lugar, de cada sitio, de cada territorio por donde pasaron los primeros habitantes, quienes en cuevas, cornisas, abrigos rocosos o piedras a campo travieso, dejaron plasmadas imágenes fugaces que dan cuenta de las complejidades y sutilezas de su simbología.

La denominación "arte rupestre", no significa que se trate de obras artísticas en los términos y finalidades

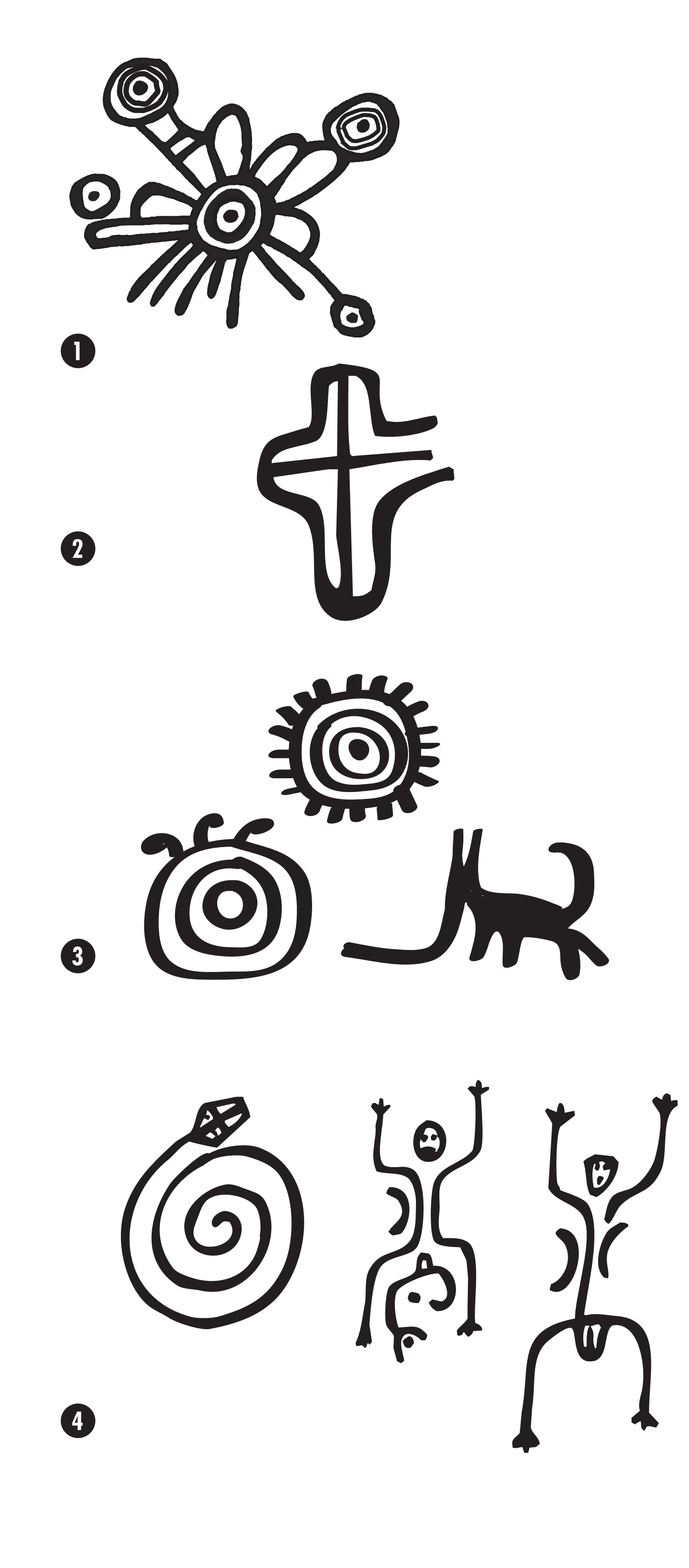


1. Petroglifos de El Cejal, estado Amazonas.
2. Petroglifos Caño San Miguel, estado Amazonas.
3. Petroglifo del Río Sipapo, estado Amazonas.
4. Petroglifo de Cacagual, estado Amazonas.

con que hoy lo entendemos. Este término que viene del latín rupe o roca y hace referencia al soporte sobre el que se encuentran los signos. El término más adecuado para nombrarlos sería manifestaciones rupestres, pues calificarlos como obras de "arte" implicaría otorgarles un sentido distinto al que le dieron sus ejecutores, como hemos discutido ampliamente en otro trabajo: "Seis ensayos de estética prehispánica en Venezuela" (19)

Determinar la antigüedad de las manifestaciones rupestres es uno de los más complejos y difíciles objetivos que plantea su estudio, pues todavía no existen métodos confiables para establecer su origen cronológico. Los grabados rupestres o petroglifos, fueron elaborados utilizando instrumentos de piedra de gran dureza, percutiendo sobre la roca a manera de cincel y martillo, mientras que las pinturas rupestres o pictografías del latín "pictum": relativo a pintar y del griego "grapho": trazar, se realizaron mediante la aplicación de pigmentos, por lo general de color rojo, aunque también se han encontrado pintadas en negro, naranja, amarillo ocre y blanco, utilizando a tal efecto, óxidos de hierro, manganeso, cinabrio, carbón, arcillas, caolines, sangre, grasas y resinas colorantes. Estos pigmentos se aplicaron sobre la piedra con los dedos o utilizando palitos masticados en la punta, a manera de pincel.

Investigaciones arqueológicas han establecido una amplia distribución de estas manifestaciones a lo largo y ancho del país, lo que proporciona una evidencia única de los inicios de la vida estética de nuestros pueblos originarios, fuertemente unida a una experiencia del mundo sacralizado. Ellos designaron algunos territorios a la posibilidad cierta de entrar en conexión con sus ancestros, lugares donde se gestaron las grandes epopeyas cosmológicas que dieron cuenta de la aparición de los seres y del mundo como hoy los conocemos, sitios propicios para las ceremonias mágico religiosas, el canto chamánico y otros rituales iniciáticos.



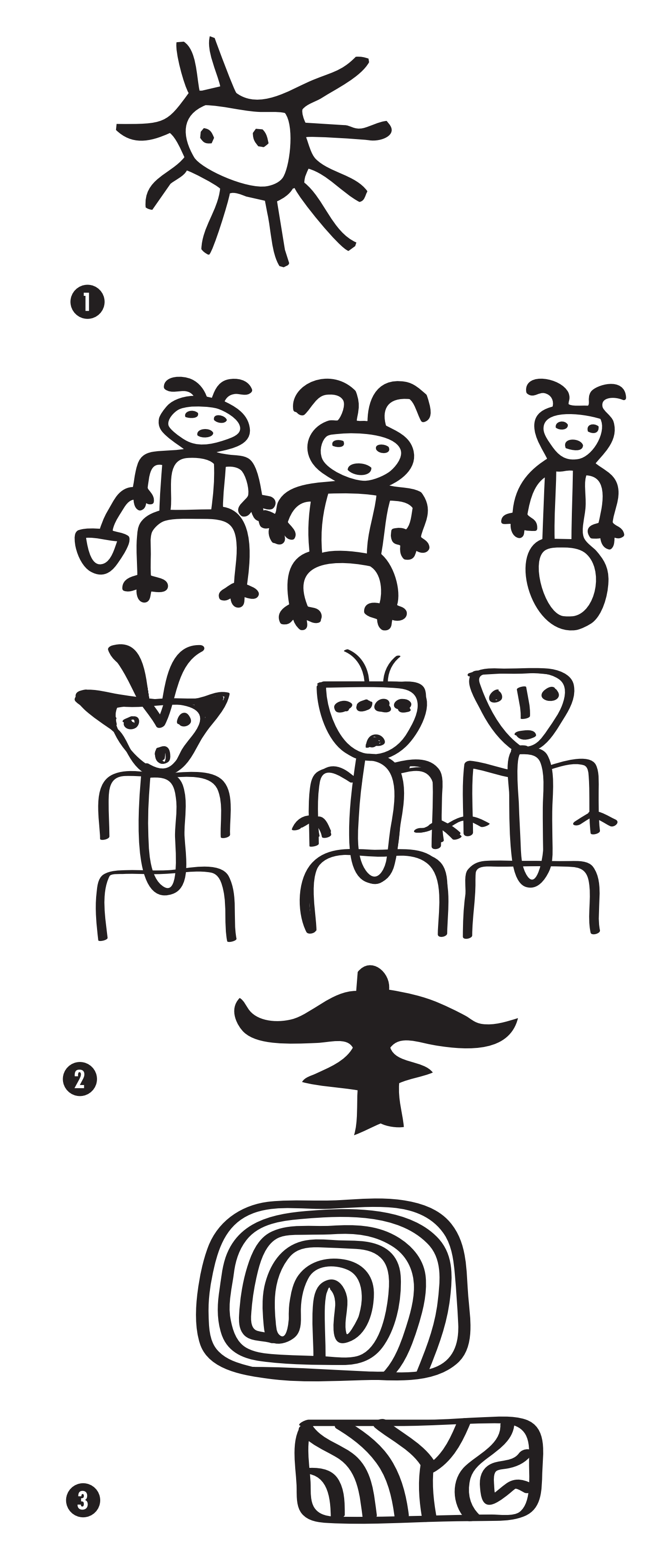
1.Petroglifo de Los Tamarindos, estado Aragua
2.Petroglifo de la Colonia Tovar, estado Aragua
3.Petroglifos de Pinto, estado Aragua
4.Petroglifos de Turiamo, estado Aragua

¿Acaso no es oficio de chamanes rastrear el ojo de la vastedad circular para encontrar otros mundos y aventurarse en vuelo extático por el espacio infinito para observar la tierra desde lo alto, y ver desde allí la perfección que aparece reseñada en estas primeras pinturas y grabados en piedra de los que se tiene memoria en Venezuela?.

Signos complejos a manera de ruedas calendarías, marcan los ciclos de la naturaleza con precisión matemática, señalando las faenas agrícolas del tiempo de la sequía que va de noviembre a abril, o las de la estación que celebra la vida en forma de cosechas, cuando aparece la lluvia entre mayo y octubre, reseñados en espirales, círculos concéntricos, rombos, triángulos dentro de otros triángulos, laberintos, formas de peine, soles, círculos unidos por líneas paralelas, herraduras, bastones, cuadrados, figuras en cruz, flechas, retículas, escaleras, líneas de puntos, líneas en zigzag, figuras antropomorfas, fitomorfas, extrañas geometrías difíciles de identificar sin el contexto cultural, animales de la fauna regional: venados, tortugas, ranas, lagartos y peces, cuyas líneas de contorno simple permiten una identificación relativa. Algunos animales expresan con mayor realismo lo esencial de la forma figurada. Tal es el caso de los venados del Carmen o del Susude Innawa, en el río Parguaza, los cuales se caracterizan por su realismo. Imágenes esparcidas sobre las paredes de inmensas moles de piedra, en los techos accidentados de abrigos rocosos o en rocas a campo travieso.

Es recurrente la impronta de la mano, como un marcador de la presencia humana en esos sitios, su carga iconográfica se refuerza con el uso del color. Encontramos manos infantiles o adultas recubiertas con sustancias colorantes rojas que son impresas, directamente sobre la piedra, otras se pintan a mano alzada o delinean.

Las representaciones humanas, realizadas con trazos



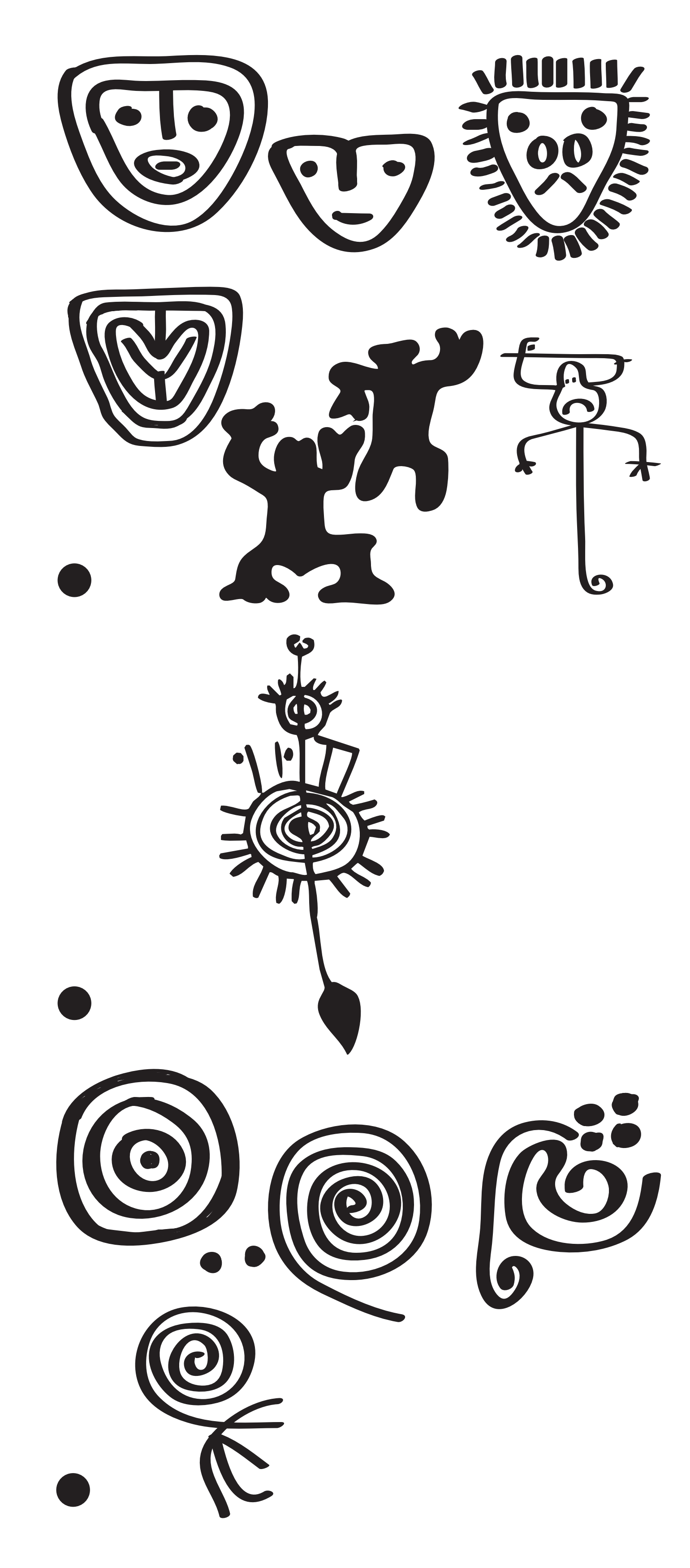
1. Petroglifo de Los Castaños, estado Aragua.
2. Petroglifo del Río Curbati, estado Barinas.
3. Petroglifo del Río La Acequia, estado Barinas.

lineales simples, aparecen aisladas o en el contexto de diseños geométricos. Casi nunca se narran "escenas" en las que se relacionen figuras humanas y animales, aunque se da la sobre posición y transparencia de unas sobre otras.

La ubicación de las pictografías en las paredes de roca y abrigos no parece seguir un ordenamiento formal. Los diseños suelen tener diversas colocaciones y topologías. La perspectiva en planta pareciera desarrollarse desde arriba, caracterizándose por la ausencia de peso y perpendicularidad sobre un plano determinado; las imágenes carecen, en la mayoría de los casos, de perspectiva lateral y se presentan como si gravitaran. Esta manera de ordenar el espacio, no debe interpretarse como un signo de ingenuidad o falta de orden. Se trata más bien, de una forma peculiar de ordenamiento y mímesis, que se resume en ausencia de perspectiva y gravedad. (20)

Las "piedras pintadas", o "casas de piedra", como las llaman, poseen las marcas imborrables de la presencia de las deidades de su extenso panteón. Los actuales warekena cuentan como el creador Napiruli trajo al mundo las piedras pintadas o Kabana-Kuali. En éstas se observan los dibujos que explican la forma de construir casas, fabricar cestas, curiaras, bancos ceremoniales y otras artesanías. Allí aparecen también los imakanasi o grupos de descendencia warekena. Las piedras pintadas constituyen para los warekena, verdaderos códigos sagrados, sus diseños, ejecutados por el Creador Napiruli en tiempos primordiales, son de gran importancia en la celebración de los rituales de iniciación, y constituyen un modelo en la ejecución de los diseños de las cestas, curiaras, ralladores y, sobre todo, de los dibujos de las vasijas de cerámica (21)

Otros pueblos, registran el momento en el que fueron dibujados o grabados signos sobre las piedras, tal es el caso de Makunaima, quien convirtió a los hombres en piedras, formando con ellos un gran círculo en el mismo lugar donde bailaban. Luego de haber hecho muchas piedras,

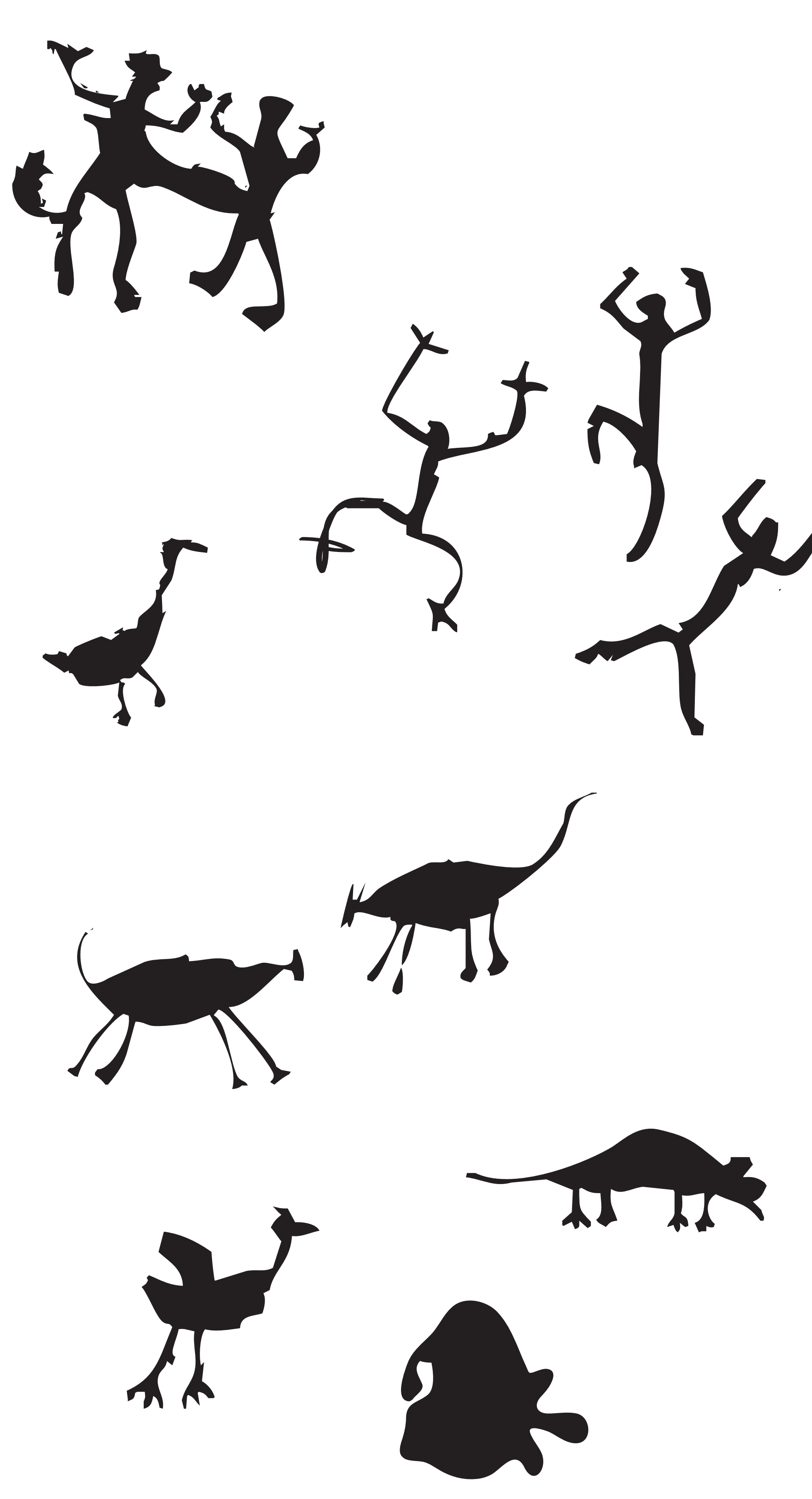


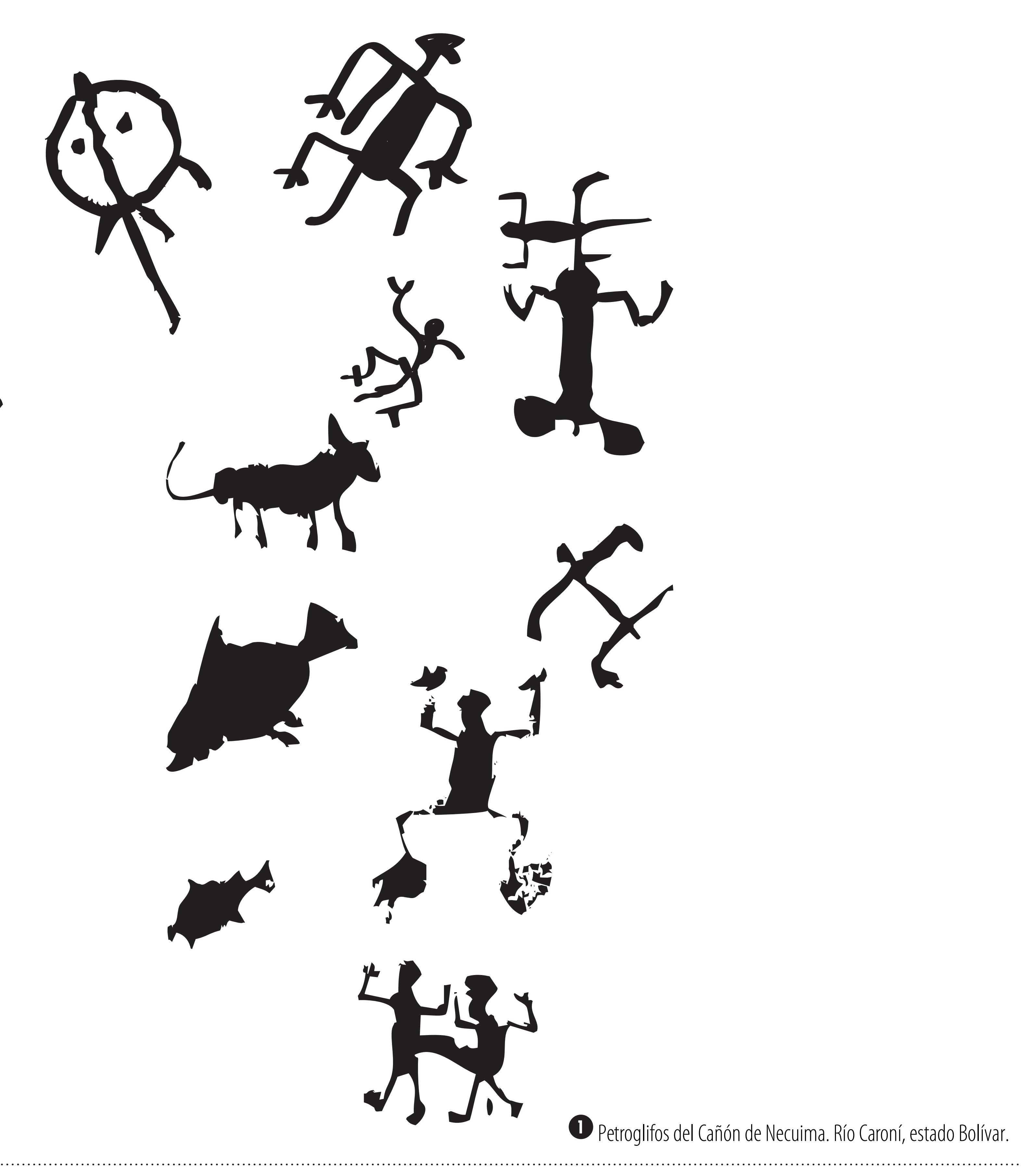
1. Petroglifos del Río Bum-Bum, estado Barinas.
2. Petroglifos de las Brisas. Puerto Carrero, estado Barinas.
3. Petroglifos del área de Santa Bárbara, estado Barinas.

Makunaima caminó sobre ellas. Así, imprimió las huellas de venados, dantas y otros animales de la selva. De esta manera, las duras rocas fueron grabadas, como cuando se pisa sobre la tierra mojada.

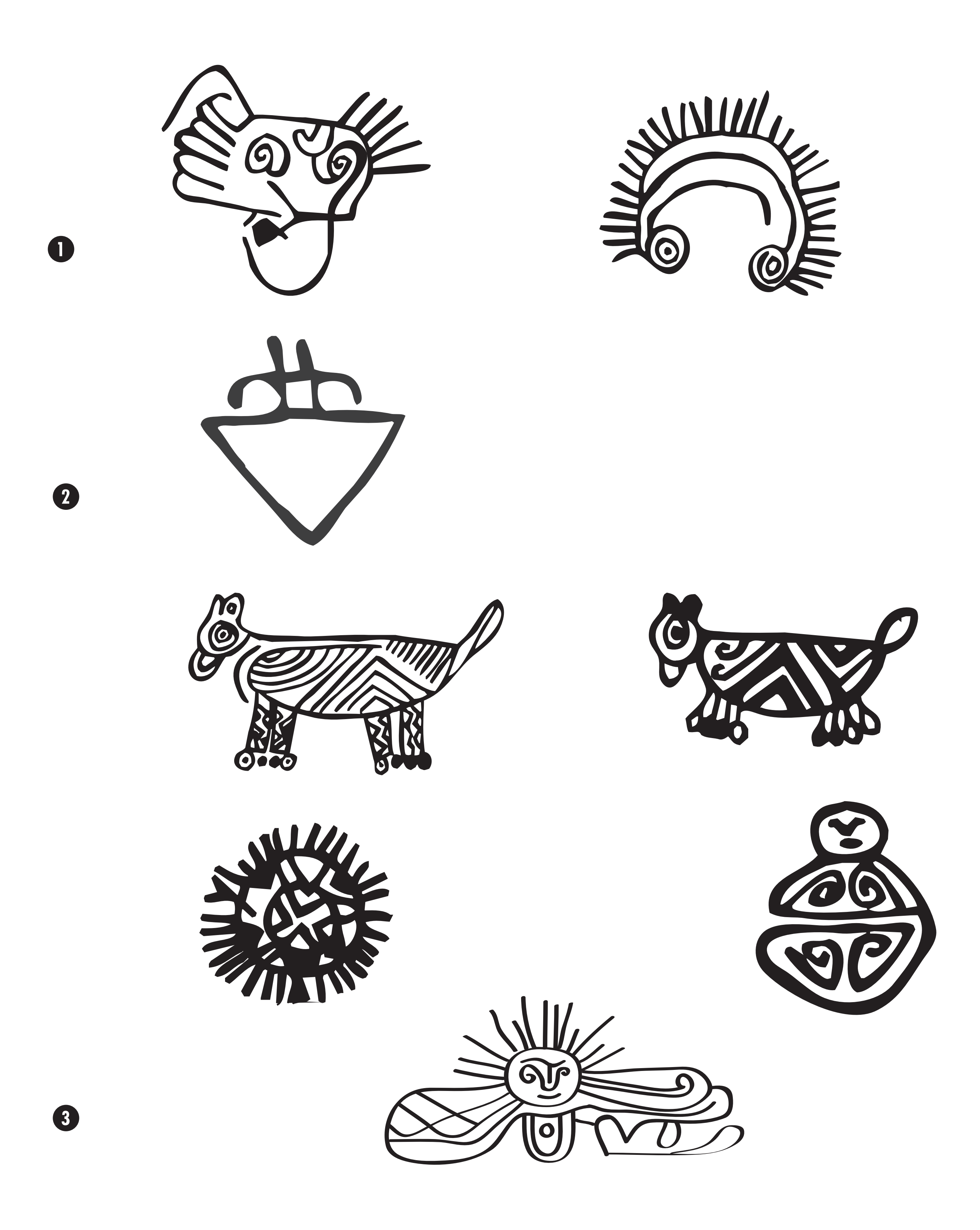
También el gran Amalivaca, padre y héroe cultural de los tamanaco, pintó sobre la roca Tepumereme , las figuras de la luna y el sol cuando, desde el fondo de una gran caverna abierta en la montaña reconstruyó el mundo. Desde entonces, ni el huracán, ni las lluvias cayendo sobre la montaña, han logrado borrar los signos de la roca pintada que Amalivaca, padre de las gentes, grabó como señal de su paso por la tierra en la edad de las aguas (22).

Así cotidianamente el tiempo transcurre mientras los abuelos sabedores cuentan la epopeya de los creadores del cosmos; Mareoka, Maleiwa, Wanadi, o Kuma, la paridora del sol, que regresa sobre sí misma cada día en el lomo de los cerros primordiales, puede ser el Autana, el Yapacana o el Kushma-Kari, con sus 2.000 millones de años a cuestas. Allí todo habla de la inmensidad del espacio, pero también del tiempo circular, aquel que no precisa de complejos aparatos para medir el sistema calendario, basta el movimiento visible de las estrellas, los cambios de la luna, la salida y ocaso de la deidad solar, para saber que han cambiado los segmentos temporales y se ha entrado en una nueva estación.





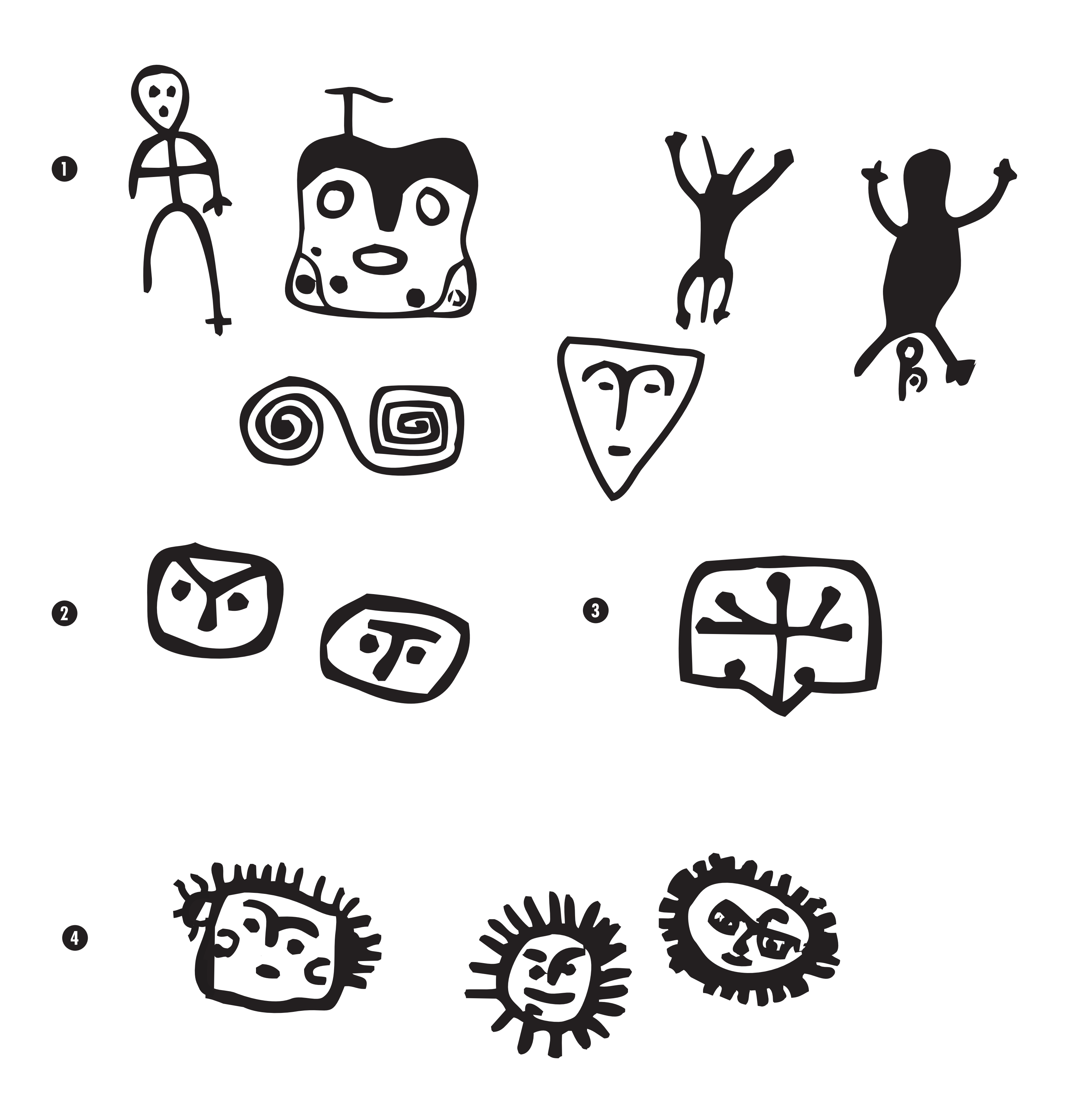
❶ Petroglifos del Cañón de Necuima. Río Caroní, estado Bolívar.



1. Petroglifos de Boca del Infierno. Rivera del Orinoco, estado Bolívar
2. Petroglifo de la Calceta de la Estrella, estado Bolívar.
3. Petroglifos de Caicara del Orinoco, estado Bolívar.



1. Petroglifo de La Urbana. estado Bolívar.
2. Petroglifo de Puerto Cabello. estado Carabobo.
3. Petroglifo de la Hacienda Montalbán, estado Carabobo.
4. Petroglifos de Vigirima, estado Carabobo.
5. Petroglifos de Piedra Pintada. Vigirima, estado Carabobo.



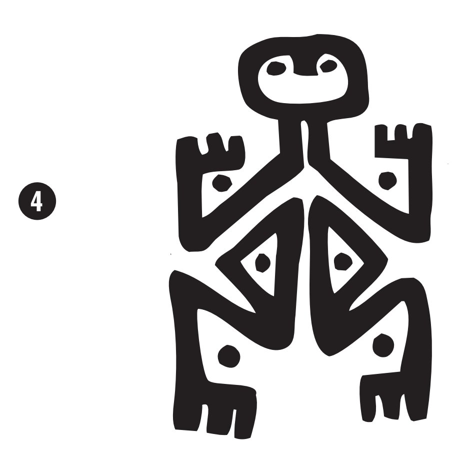
1. Petroglifo del Cerro de las Adjuntas, Chirgua, estado Carabobo.
2. Petroglifos de Los Apios. Vigirima, estado Carabobo.
3. Petroglifo de la Hacienda San Esteban, estado Carabobo.
4. Petroglifo del Cerro Barrancón, estado Miranda.

1

2

3

4

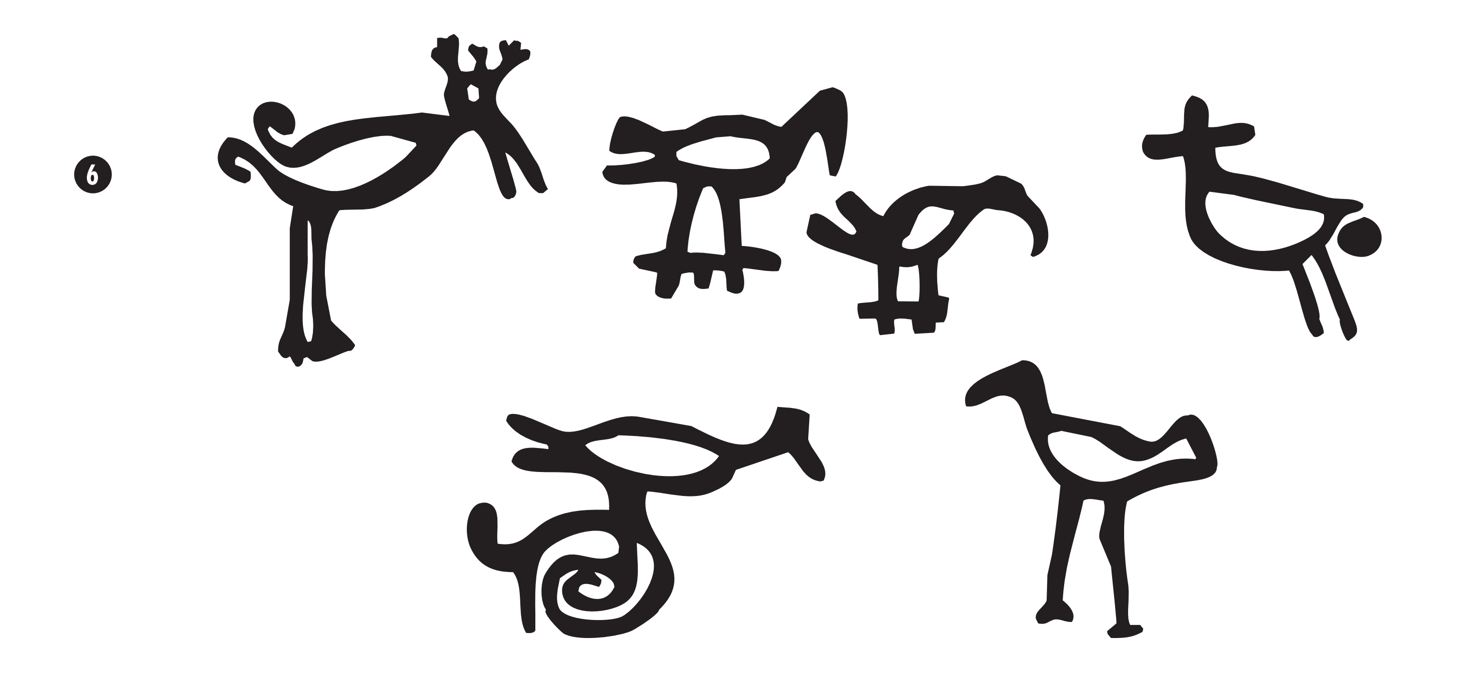


1. Petroglifos, estado Miranda.
2. Petroglifos San Roque, estado Miranda.
3. Petroglifos del Caserío San José, estado Falcón.
4. Petroglifo del Río Matícora, estado Falcón.

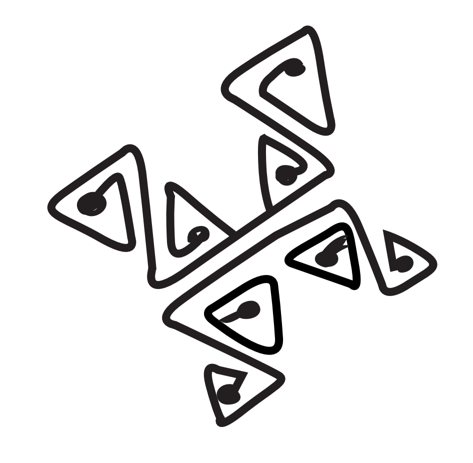


1. Petroglifo de Las Botijas, Distrito Jáuregui, estado Táchira.
2. Petroglifo de el cerro El Volador, estado Yaracuy.
3. Petroglifo de Campo Elías, estado Yaracuy.
4. Petroglifos. Carayaca, estado Vargas.
5. Petroglifo. Carmen de Uria, estado Vargas.

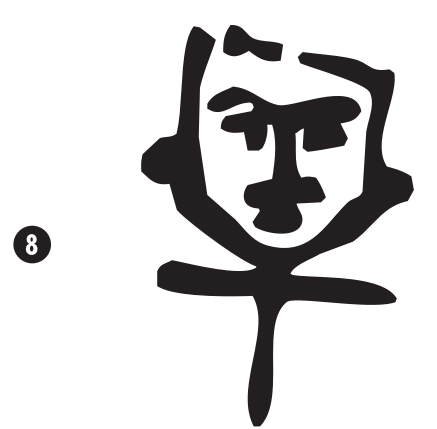
6



7



8



6. Petroglifos de la hacienda El Rancho, estado Zulia.
7. Petroglifo del río Guasare, estado Zulia.
8. Petroglifo. Distrito Mara, estado Zulia.

IV
Controlar lo invisible

En medio de la fronda y hojarasca que, en sí, ya es un vasto tejido de juncos, cortezas, lianas, bejucos y raíces, ajenos a los órdenes del mundo, incluso a la araña que se descuelga parsimoniosa de su red, al hongo, al liquen que descompone la corteza vegetal, al gusano que devora lentamente los primeros retoños, un grupo de hombres y mujeres, bajo el cobijo tibio de sus techos de palma tejen cestos que consideran oficios exclusivos de su sexo y su cultura.

Lentamente en una concentración meditativa, mientras que la lluvia se cuela torrencial por entre las hojas de los árboles, formando una trama de finos hilos que van a desaguar en los grandes ríos, lugares en donde se gestaron las hazañas que concluyeron con la creación de la vida y la cultura. Fue en ese tiempo mítico en el que los seres primordiales enseñaron a tejer mapires, manares, sebucanes, que como inmensas boas oprimen la pulpa de la yuca amarga, hasta hacer manar de su piel vegetal el líquido venenoso que guarda en sus entrañas este alimento sagrado, y hacerlo comestible.

Afirmaciones sobre los orígenes de la cestería en Venezuela, son difíciles de sustentar por la dificultad que presenta su conservación en climas húmedos, esto ha hecho que las evidencias arqueológicas de su existencia, sólo se encuentren en lugares sumamente áridos, donde su huella se mantiene impresa en el barro de los suelos o en los restos de la alfarería antigua, pues el tejido de las fibras duras precedió a la alfarería y a todo trabajo con cuerdas y telar. Su uso fue común entre las sociedades antiguas del Bajo Orinoco, los Llanos Occidentales, la cuenca del Lago de Maracaibo y el valle de Quibor, lugares en donde se han encontrado fragmentos de alfarería impresos, que permiten identificar técnicas de manufactura cestera como son el tejido de sarga, el cruzado en diagonal o en forma de damero, las cuales se siguen utilizando todavía.

La cestería implica un conocimiento profundo de las cualidades y comportamientos de materiales que provee la naturaleza, como palmas, bejucos, raíces, cogollos, cortezas y lianas, los cuales son sometidos a un sencillo proceso de corte, separación de partes útiles, hervido, secado y tinte, antes de iniciar su tejido. Se precisa de mucha paciencia y concentración, además de destreza manual, para retorcer, entrecruzar, enrollar, plegar, tejer, coser y amarrar todos los cabos de las tramas y urdimbres necesarias para crear cestas de impecable diseño y acabado.

La cestería indígena es de gran riqueza visual, por lo general se han fabricado para cubrir las etapas del procesamiento de la yuca amarga (Manihot esculenta Cratz), tales como cargar, exprimir, colar, cernir, almacenar, secar, moler, mezclar, soplar, voltear y servir, actividades para las cuales tejen wapas, sopladores, petacas, sebucanes, mapires o guaturas. A la par, la cestería ha debido adaptarse a los requerimientos de la economía de mercado, y aunque todavía se fabrican objetos tradicionales, de ha creado una nueva cestería de alta calidad, destinada principalmente a la venta, tal es el caso del pueblo yekuana, en donde las mujeres se han incorporado en el trabajo cestero para tejer con bejuco mamure (Heteropsis spruceana) "wuwas", cestas comerciales de forma cilíndrica que se caracterizan por su peculiar estrechamiento en el centro.

Los yanomami, al igual que los yekuana, tejen cestas con bejuco mamure, aunque con una calidad estética distinta. Los e´ñepa, quienes en la década de los setenta vieron repuntar su cestería tradicional al adoptar innovaciones técnicas procedentes de los yekuana, continúan fabricando wapas y petacas decorativas tejidas con la técnica de sarga. Los pueblos arahuacos del Río

Negro, como los warekena, baniwa y wakuénaí, fabrican con la palma de chiquichique (Leopoldina piassaba Walace) cestas planas y hondas. Los warao del Delta del Orinoco, desde hace más de treinta años adoptaron el uso de la fibra de moriche

(Mauritia flexuosa), tejida en espiral para crear una cestería de indudables cualidades estéticas dentro de lo no tradicional.

Cada pueblo desarrolla una simbología que le es propia, los signos representados en la wapa yekuana, están relacionados con personajes de su extensa cosmogonía. La vocación sagrada de este oficio comienza con la recolección de la principal materia prima para su ejecución, como es el tirite (Ischnosiphon arouma) , llamado también kana, una suerte de junco que se recolecta en zonas anegadizas, fibra cuyo origen sagrado impone una serie de normas y restricciones a la hora de su manipulación.

Debido a convenciones técnicas, el tejedor de cestas debe hacer síntesis, de manera que no siempre el signo se corresponde literalmente con lo que se ve, por el contrario, el signo modifica, abrevia, o reduce a un trazo, significados que no son siempre evidentes.

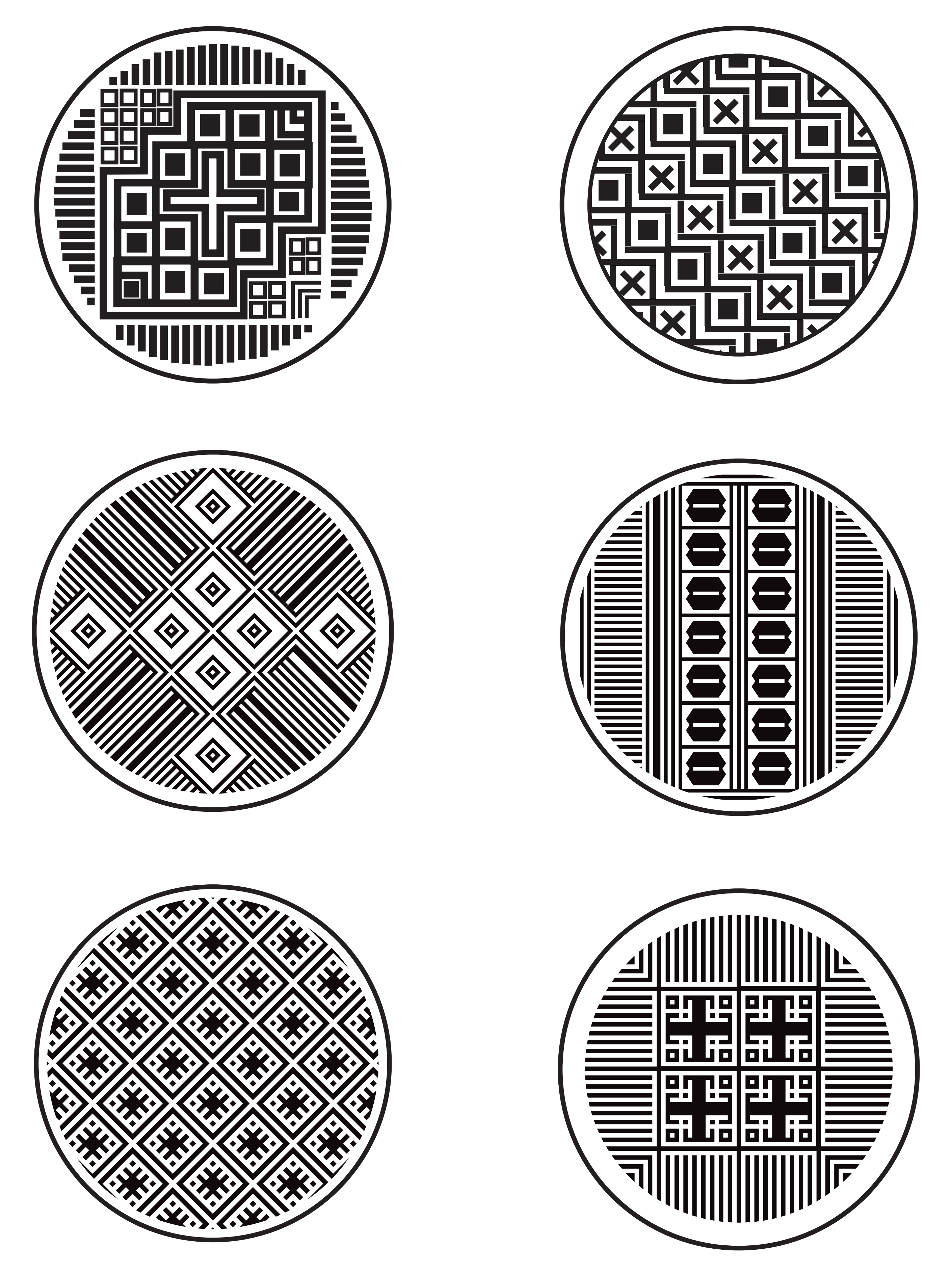
Para los yekuana, como ha observado Guss, el verbo "Tidi'uma", designa la creación de objetos que conforman su identidad cultural. La wapa nos adentra en un territorio sagrado, de mito, magia y chamanismo, que renueva las visiones de un mundo originario en el que hombres, plantas y animales se comunicaban sin frenos ni barreras. Lo que se evidencia particularmente en la wapa o waja "pintada", cesta plana y circular hecha para contener alimentos secos, principalmente casabe, la cual ha alcanzado una gran excelencia técnica, estética y simbólica. (23)

Sus diseños ponen de manifiesto, además de la has habilidades del tejedor, una iconografía que guarda profundas vinculaciones con la cosmogonía, estos diseños participan de una realidad espiritual que supera lo puramente decorativo o formal. Tejidas por los hombres con las finas fibtras de tirite a manera de sarga, forman un tejido plano que se prensa y remata entre dos aros. Su ejecución constituye una prueba de masculinidad, madurez y carácter. El joven yekuana se considerará listo para el matrimonio cuando haya adquirido la capacidad de fabricar este tipo de cestas, que es un importante regalo que hará a su esposa a lo largo de la vida, por lo tanto, los signos que la conforman son sometidos a una larga consideración. La composición de los elementos va de acuerdo con la forma peculiar que tienen de organizar el espacio simbólico, el cual privilegia el centro, tal como sucede en la distribución de la casa comunal o hettë.

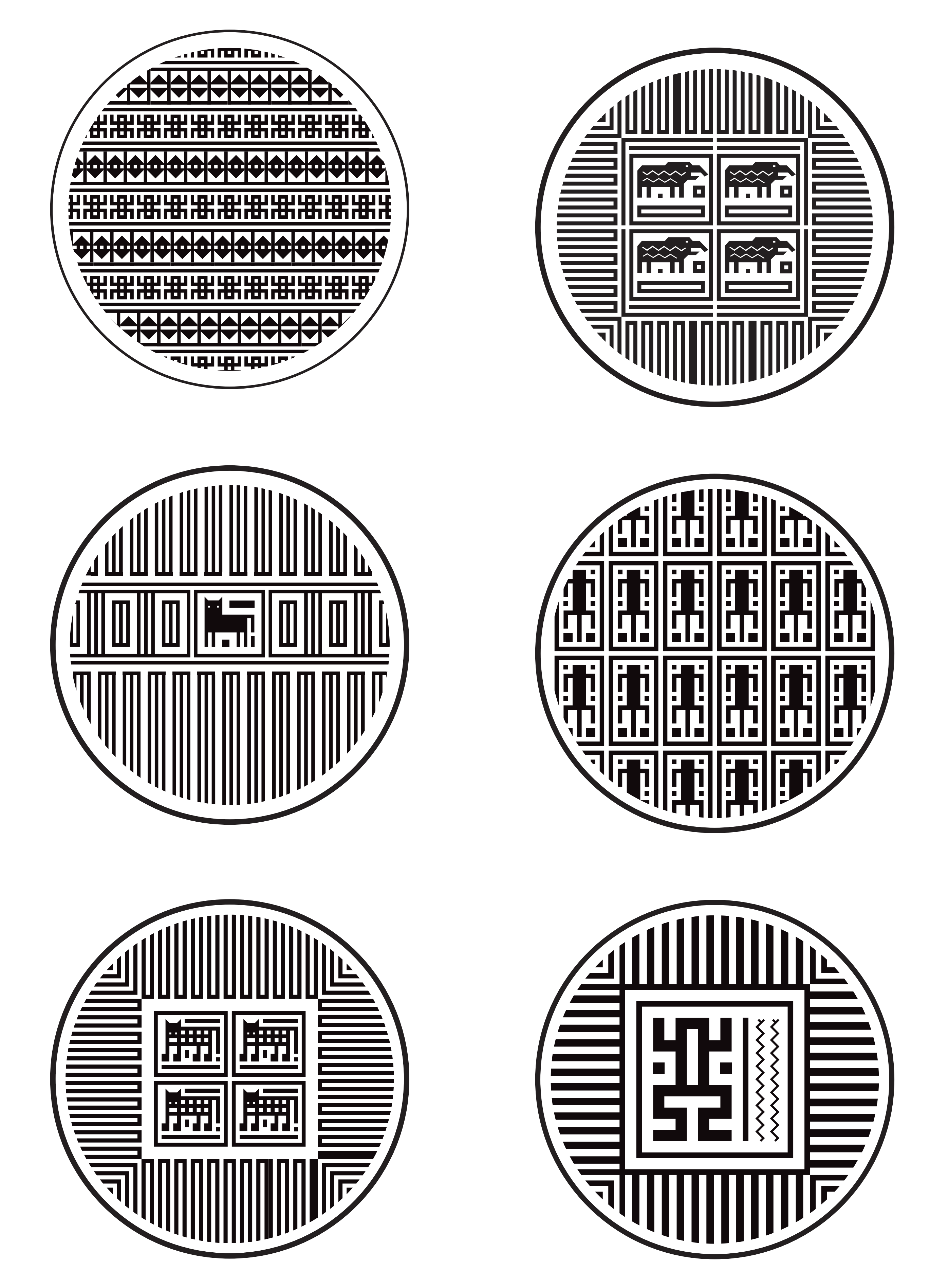
De esta forma las figuras centrales se enmarcan dentro de un rombo tras del cual aparecen los diseños del borde, por lo general líneas paralelas identificadas como lluvia. Los temas centrales aluden a deidades como Wanadi, que asume la forma plumaria del lomo del pájaro carpintero real, representado con una V. Esta forma del ave, considerada como el doble de Wanadi, al unirse por el vértice forma una gran cruz. Mawadi, opuesto semejante de Wanadi, es un espíritu maligno que toma la forma de la anaconda, que emerge hacia la tierra atraída por el olor de la sangre de hombres y mujeres yekuana, a quienes raptan.

El símbolo de los monos o Warishidi, representa a los primeros seres que tejieron wapas "pintadas", ellos son los responsables de haber introducido la noche en el mundo yekuana y se relacionan con todo lo que es oscuro y negativo. El símbolo conocido como Woroto sakedi o la máscara de la muerte, tiene su origen en una deidad chamánica negativa llamada Odosha, maestro en el tejido de la wapa, Odosha introdujo este tipo de cestas en la cultura yekuana. Su diseño considerado como la forma originaria de muchos otros, es la representación geométrica de su rostro. El símbolo conocido como Mado

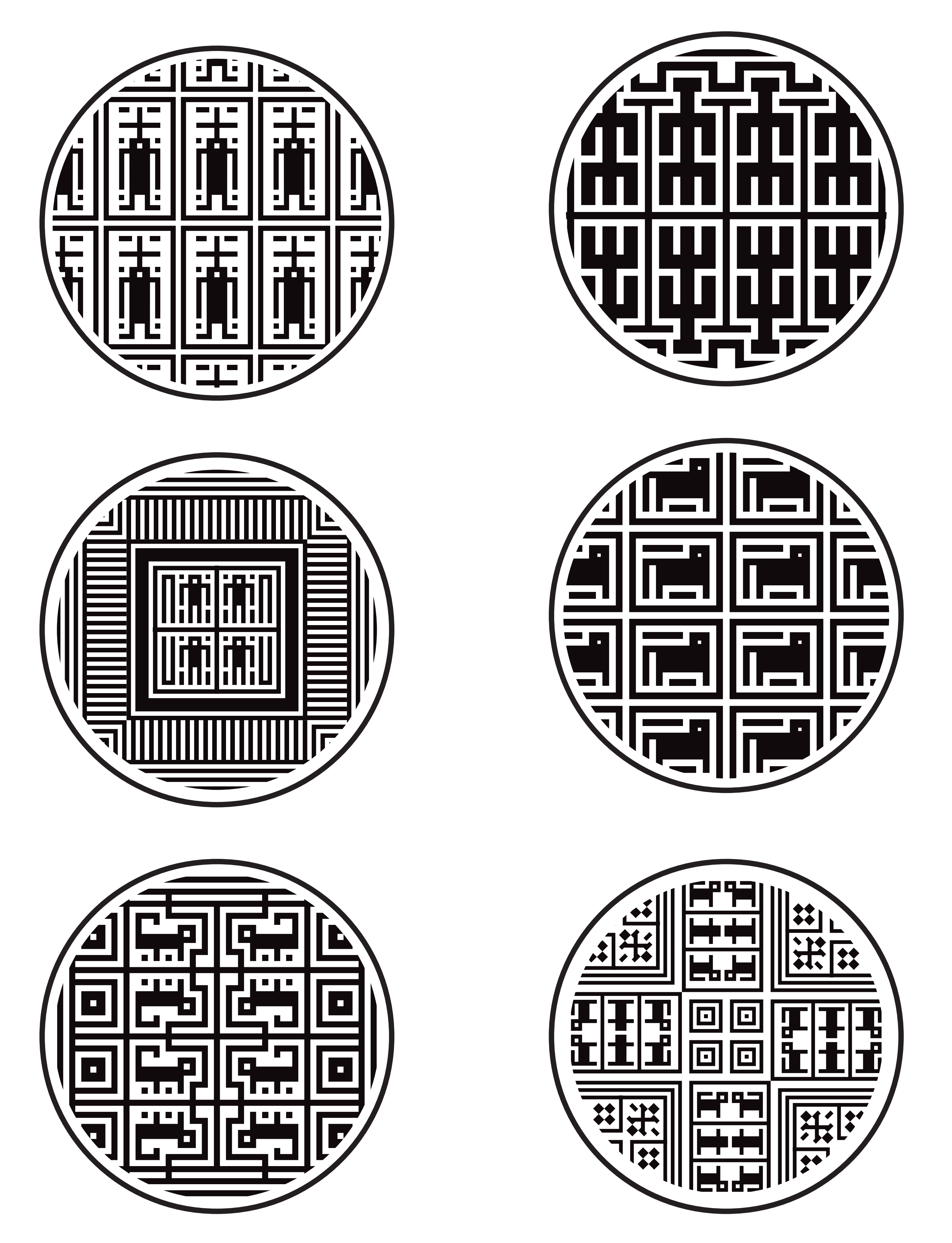
fedi, representa la cara del jaguar, forma que adoptan los chamanes para vengarse de sus enemigos, este diseño es casi idéntico al de las máscara de la muerte y expresa la relación que hay entre el jaguar y la deidad negativa Odosha. El símbolo de Kwekwe, la mujer sapo, se identifica como Wanadi iñamo jidi, "la que fue mujer de Wanadi", representa la analogía entre el fuego y el veneno. Kutto es la rana; Rere, el murciélago y Ahixa, la garza blanca. (24)



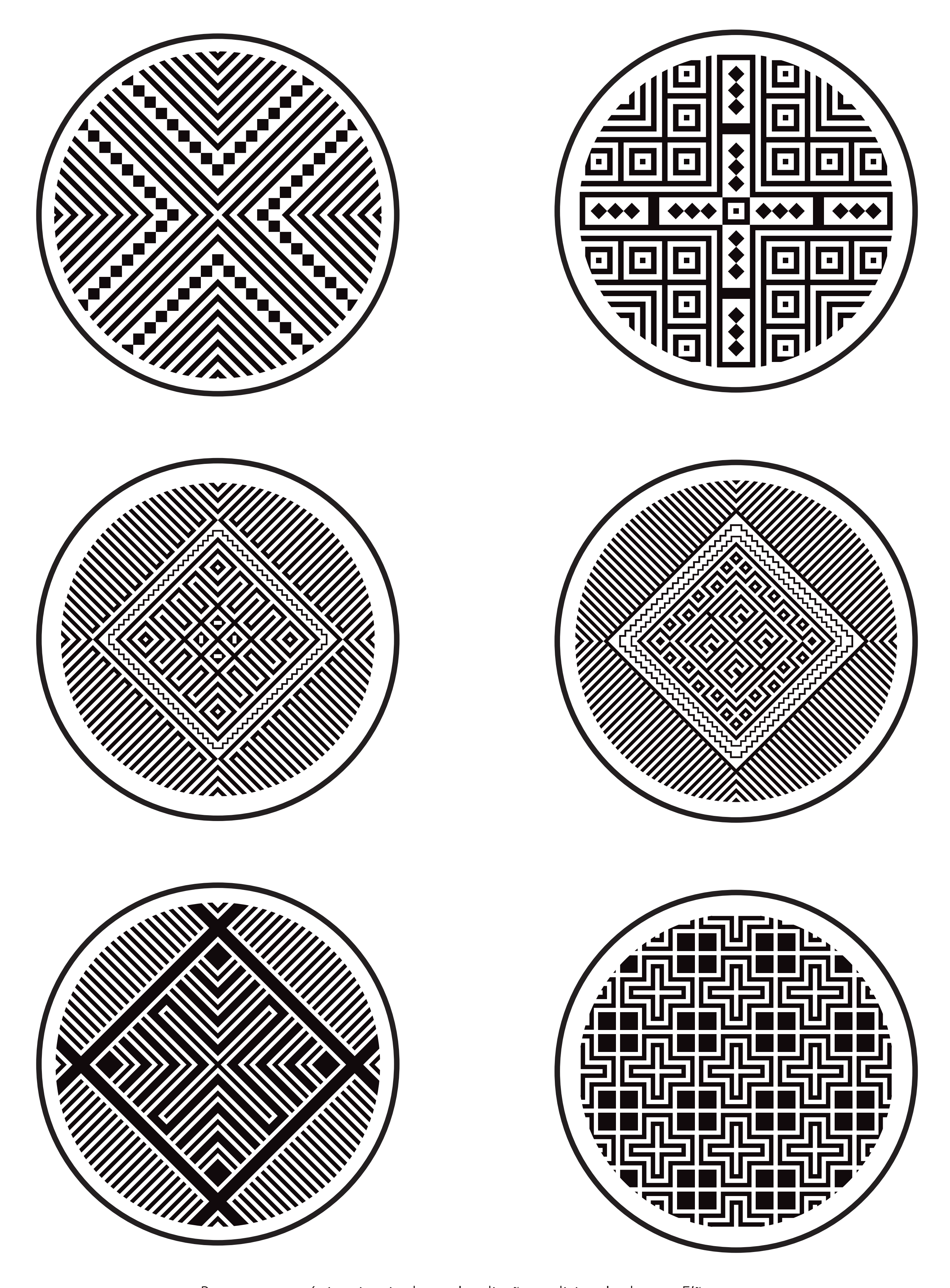
Patrón geométrico de la cestería "Panare Moderno". E'ñepa.



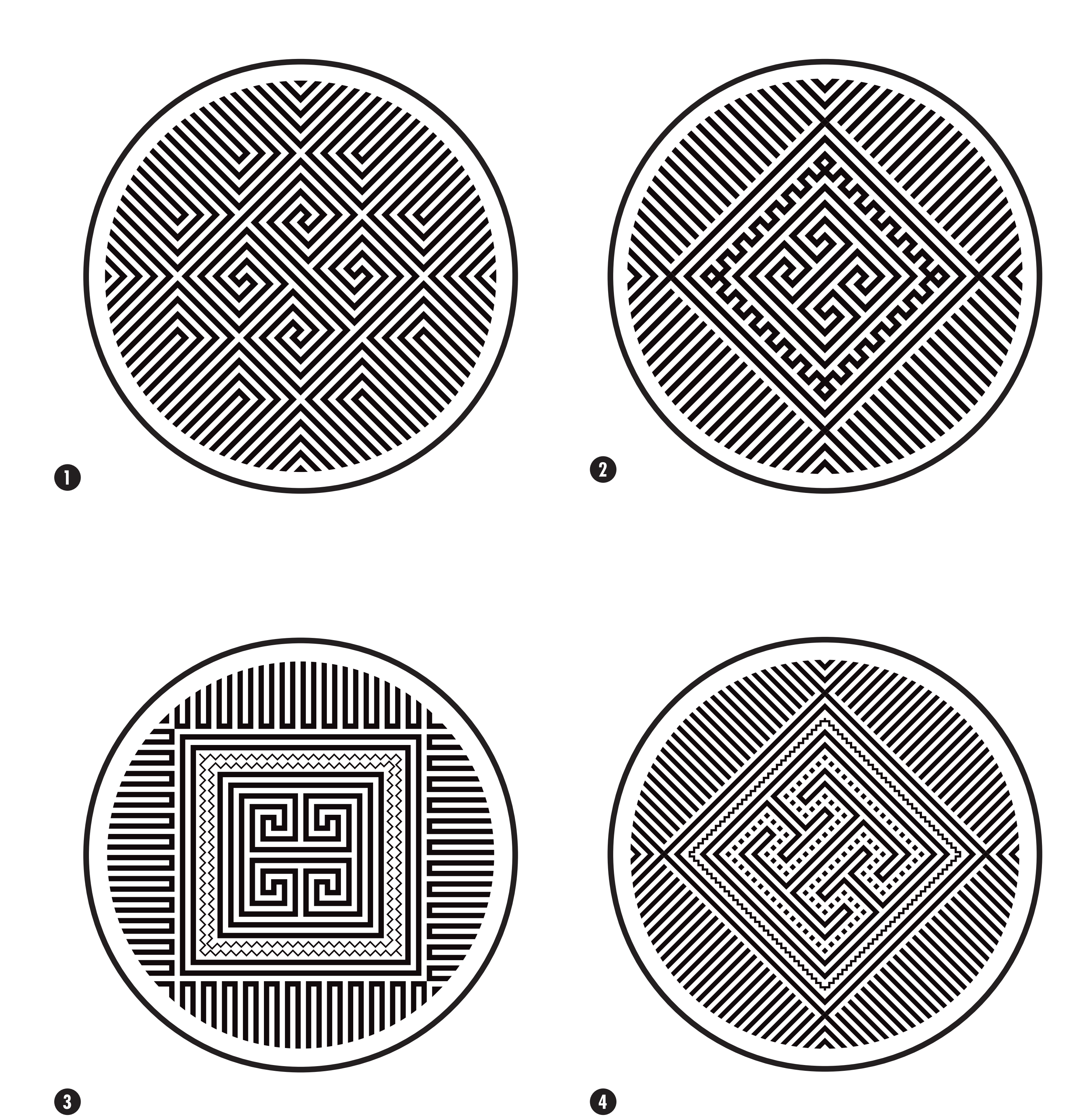
Patrones zoomorfos de la cestería "Panare Moderno". E'ñepa.



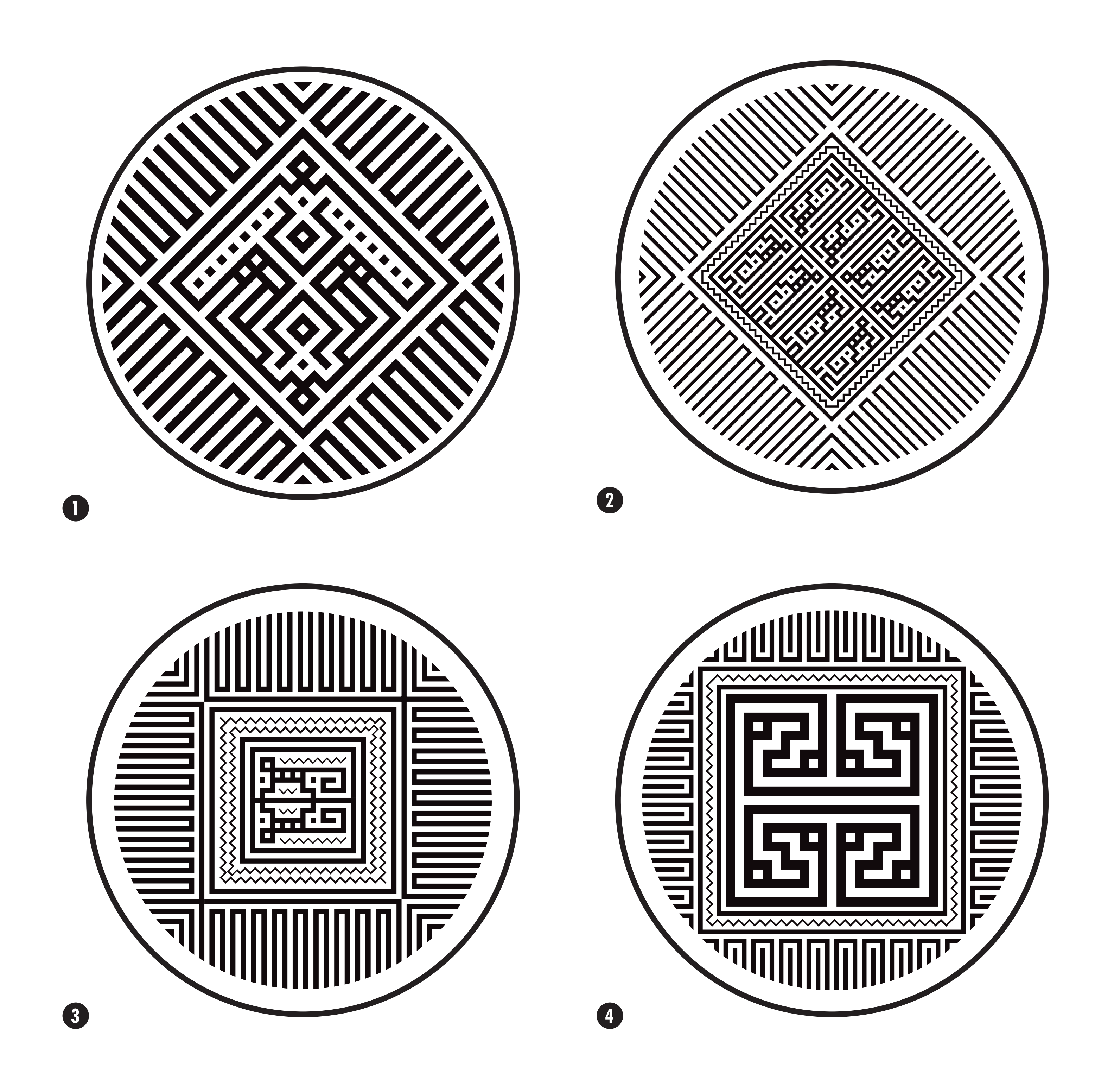
Patrones zoomorfos y antropomorfos de la cestería "Panare Moderno". E'ñepa.



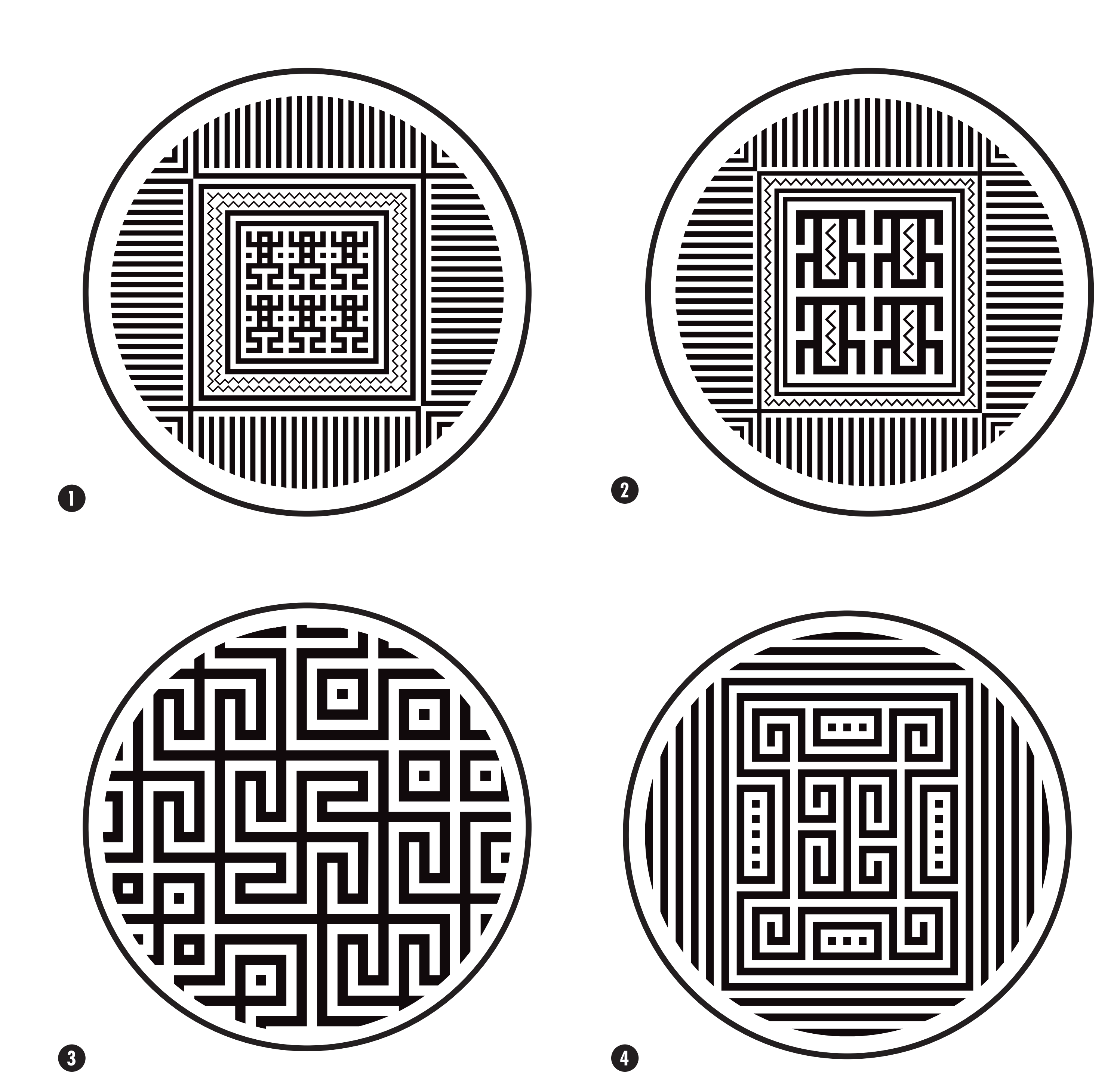
Patrones geométricos inspirados en los diseño tradicional yekuana. E'ñepa.



1. Patrón geométrico de la cestería tradicional, representa a Awidi, la serpiente coral, diseño óptico basado en una estética que desarrolla una ilusión de movimiento. Yekuana.
2. Patrón geométrico, representa a Woroto sakedi, diseño genérico de la "mascara de la muerte", que alude a Odosha, opuesto semejante de Wanadi, el Creador, espíritu maligno y Señor de la Muerte. Yekuana.
3. Variación de patrón tradicional que representa a Woroto Sakedi, diseño genérico de la "mascara de la muerte". Yekuana
4. Variación de patrón geométrico, representa a Mado Fedi, "la cara del jaguar." Yekuana.



1. Patrón de la cestería tradicional, representa a Rere, el murciélago. Yekuana.
2. Patrón zoomorfo de la cestería tradicional, representa a los primeros seres que trajeron las wapas “pintadas” al mundo de los hombres. Yekuana.
3. Patrón zoomorfo de la cestería tradicional, representa a los primeros seres que trajeron las wapas “pintadas” al mundo de los hombres. Iarakuru identificado como el mono blanco es representado con la cola hacia abajo, generalmente en su doble visión de espejo. Responsable de haber introducido la noche en el mundo yekuana y se los relaciona con todo lo que es oscuro y negativo.
4. Patrón geométrico de la cestería tradicional, alude a la empuñadura del subui, arma sagrada que posee propiedades mágicas. Yekuana.



1. Patrón zoomorfo de la cestería tradicional, representa a Kwekwe, la mujer sapo, se le identifica como Wanadi iñamojidi, "la que fue mujer de Wanadi". Esta apareció primero como un diseño en su petaca chamánica, luego el Creador la soñó y transformó en su mujer, más tarde, Wanadi convertido en pájaro carpintero, voló hacia lo alto con su mujer en el pico. Yekuana.
2. Patrón zoomorfo de la cestería tradicional, representa a kutto, la rana. Yekuana
3. Patrón geométrico de la cestería tradicional. Wakuenai.
4. Patrón geométrico de la cestería tradicional. Wɑtjüja.

V
Una piel de signos

La vida estética de los pueblos originarios incluye una serie de modificaciones que intervienen la piel, los músculos, el cráneo, el pelo, los dientes, las orejas y los glúteos. La pintura corporal se inscribe en la misma fuente de las "técnicas" que tienen por materia prima el cuerpo; la pintura facial, la cosmética de las deformaciones, las escarificaciones y los tatuajes, prácticas que producen una "transmutación" que convierte al "yo" en el "otro".

La piel es como una geografía en la que cada cultura deja marcadas sus señales, pues es precisamente sobre el cuerpo humano convertido en primer soporte de lo estético, en el que la piel física, se transforma en piel simbólica.

Los registros arqueológicos no nos permiten rastrear con exactitud el documento escrito de los signos pintados en la piel, sin embargo, tanto los restos de pintura y diseños que aparecen en las figurinas de arcilla sobre rostro y cuerpo, como la aparición de "pintaderas" y sellos planos o cilíndricos realizados en arcilla, los cuales se hacían girar sobre un eje de madera o hueso, para multiplicar grecas de motivos geométricos o figurativos, volutas, espirales, triángulos, líneas ondulantes, así como temas de inspiración zoomorfa y fitomorfa, que dejaban ver sobre la piel los trazos realizados en negativo sobre la arcilla, han permitido concluir la importancia de estas prácticas entre sociedades antiguas.(25)

A partir de estas evidencias y en particular de la aparición de cráneos deformados en las inmediaciones de la cuenca del Lago de Valencia, se infiere una estética de las deformaciones y otras formas complejas que incluyen el tatuaje y las escarificaciones en el rostro, piernas y brazos, las cuales se producían mediante incisiones de poca profundidad sobre la piel, aplicando en el corte sustancias revulsivas para producir abultamientos o queloides, agrupados en un diseño intencional, práctica que se ha señalado entre los cumanagoto y chaimas quienes, lucían incisiones en los brazos y en las piernas. Aguado observó que : "..usan unas pinturas en sus mismas carnes: cortando y pintando con tinta negra tales cortaduras..." (26)

Koch-Grumberg, en su relato "*Del Roraima al Orinoco*", señaló que: "En cada ocasión especial, sobre todo para las fiestas de baile, los indios se pintan la cara y muchas veces también todo el cuerpo con colores negros y rojos, bien en rayas sencillas y puntos, bien en dibujos de buen gusto, bien en figuras estilizadas humanas y de animales. (…) Los jóvenes de ambos sexos compiten en inventar siempre nuevas composiciones de dibujos. La pintura del resto del cuerpo, sobre todo de la espalda, se deja generalmente a las mujeres que muestran en esto una destreza y una comprensión artística extraordinaria" (27)

El cuerpo desnudo, pintado, vestido o ataviado nos refiere elementos que van más allá de los objetos materiales que lo cubren o "decoran", como toda forma cultural, la piel modificada nos comunica, nos refiere a prácticas sociales, rango, edad, género o condición, y se entreteje con las formas simbólicas, mágicao-religiosas del imaginario colectivo. En el pasado, la pintura corporal tuvo una importancia similar a la que los occidentales damos al vestido, ya que era una práctica cotidiana y su ausencia ocasionaba un rubor similar al de la desnudez. "….sea el que fuere, chico o grande, sale con suma repugnancia de su casa, si no está untado de pies a cabeza; y esto aún después de domesticados, y puestos ya a la tarea de asistir a la doctrina cristiana mañana y tarde…" (28)

La variedad de materias primas colorantes usadas en la pintura corporal fue extensa, entre otras se usó la resina



Diseño de pintaderas. E'ñepa.

de copaiba (Copaifera officinalis) la cual, de acuerdo con Raleigh: "servía como base para aglutinar el polvo de oro". Se usó el caruto (Genipa americana) para dar un color negro azulado, así como el aceite de moriche (Mauritia flexuosa), la jagua (Jessenia Policarpa), el aceite de seje (Bambusia latifolia), la mora (Madura tictorea) , la resina de caraña (Protium carana), el onoto (Bixa orellana), la chica (Arrabidea chica), y por supuesto el caolín, el hollín y el carbón.

Humboldt señaló como "manchas y rayas dan a la cara una expresión feroz", además explicó como la preparación del colorante rojo "consistía en extraer su pulpa colorante del onoto, para lo cual, las indias colocaban las semillas en una tina llena de agua, la cual batían durante una hora, dejando depositar quietamente la fécula de color rojo intenso, luego de separar el agua, amasaban la fécula con aceite de huevos de tortuga, formando con ello unas tortas redondas de 3 a 4 onzas" (29)

Las materias primas usadas para la pintura corporal, fueron objeto de una amplia corriente comercial. Negocio que se extendió por todo el Orinoco, siendo los misioneros, como señala Humboldt, parte de las redes de comercialización del onoto y la chica ya preparados, alcanzando, esta última, un valor de "cuatro pesetas la torta". Los misioneros también intercambiaron mano de obra indígena por colorantes.

Gumilla atribuyó a la pintura corporal un carácter medicinal, diferenciando "unturas medicinales" usadas generalmente para protegerse de las picaduras de insectos y de los rayos del sol, de las pinturas decorativas y de carácter simbólico. Con el tiempo, se han venido a confirmar las propiedades protectoras y medicinales del onoto.

Esta práctica también fue utilizada como protección o talismán, no siendo exclusiva de jefes civiles o religiosos, pues se trataba de un uso común que acompañó la vida diaria, propiciando fertilidad a la tierra, abundancia en las cosechas, buena fortuna en la recolección, caza y pesca, al tiempo se utilizaba en ceremonias festivas, ritos de iniciación, uniones matrimoniales, guerras, nacimientos, duelo, muerte y entierros.

En la actualidad, la vida estética indígena, inmersa en una experiencia del mundo altamente ritualizada, se adentra en cada plano de la existencia. Las formas simbólicas someten al cuerpo, acompañan las comidas y bebidas, penetran el mundo de los objetos y utensilios, se evidencian en la lengua, en la percepción de los sonidos de la naturaleza, en el canto chamánico, en la ejecución musical, incluso en la muerte.

La pintura corporal, como hemos dicho, va más allá del adorno y se adentra en los confines de la magia, siendo propiciadora de la agricultura, la caza, la pesca y la recolección, brinda protección contra las picaduras de incestos y la mordedura de serpiente, previene el ataque de felinos y, forma parte de las armas del poder chamánico en su lucha contra la enfermedad y la muerte.

Con el mismo propósito que los sellos y pintaderas de arcilla usados por los pueblos antiguos, todavía los e´ñepa, wotjüja y yekuana, los confeccionan en madera. Los sellos pueden ser redondos, generalmente de uso femenino, pero también los hay cuadrados o rectangulares, hechos con maderas blandas como el jobo (Spondias lutea), utilizando un cuchillo doméstico para su talla, oficio que suelen hacer los jóvenes sin que esto precise de un entrenamiento formal, sólo se requiere paciencia, observación y práctica. El tamaño de los sellos puede variar de acuerdo al sexo y a la zona del cuerpo destinada a pintar. Los de menor tamaño entre 4 y 6 cms, se utilizan en el rostro, brazos y pecho, mientras que los de mayor tamaño, hasta 18 cms, se utilizan sobre los muslos. Su uso consiste en aplicar la sustancia tintórea sobre el sello,



Diseño de pintaderas. E'ñepa.

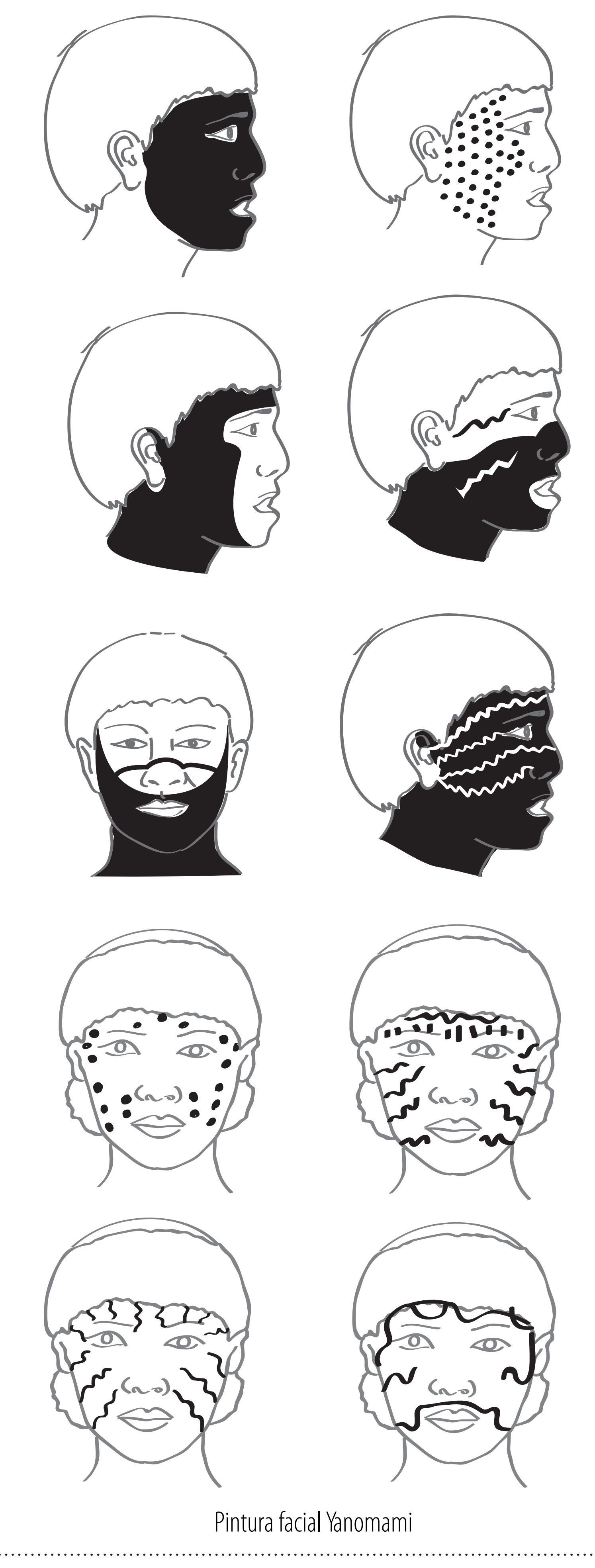
generalmente onoto o y estampar presionando el sello sobre la piel, retirarlo y dejar secar.

Además de los dedos que permiten un trazo de mayor grosor, otro instrumento de la pintura corporal e'ñepa es la puya, un palillo aguzado que se impregna con la materia colorante, en una de sus puntas recubierta con algodón de ceiba, con lo que realizan dibujos a mano alzada sobre la piel. Otra modalidad consiste ya no en el dibujo sino sencillamente en la untura de onoto sobre todo el cuerpo. La pintura facial se aplica a los niños, generalmente, trazando alrededor de los ojos, una serie de puntos que aluden a la lechuza como animal protector.

Las grafías más frecuentes se construyen a partir de formas geométricas básicas, grecas constituidas por líneas serpenteantes o rectas entrecortadas que describen formas zigzagueantes, ondulaciones y ángulos, siendo menos frecuentes, aunque sí los hay, los motivos zoomorfos y antropomorfos. Todo ello se inscribe dentro de una simetría horizontal o vertical, según el caso. Algunos sellos se tallan por las dos caras con diseños diferentes. (30)

Los yanomami quienes no utilizan sellos, denominan "onimou "la acción de pintarse que se caracteriza por un amplio repertorio de diseños decorativos, compuestos por: rayas verticales, horizontales, oblicuas, entrecruzadas o en amplia ondulación y zigzagueo; círculos, puntos y manchas que imitan la piel del jaguar. La pintura se aplica también con un palito afilado o simplemente se usan los dedos. Para obtener una pintura negativa, raspan con las uñas partes del diseño, otras veces pueden pintarse un signo en la palma de la mano y luego estamparse sobre la piel.

El uso de un fragmento de espejo o "mïre" es frecuente, el padre Coco atribuye su nombre a una derivación del inglés "mirror", lo cual pudo haberse introducido en su territorio a través de la Guayana Británica. El autor comenta que antes de la introducción del espejo entre los



Pintura facial Yanomami



Pintura facial Yanomami

yanomami, se producía algo similar, recubriendo con grasa animal o con resina de caraña una tapara, para producir un reflejo, que aunque escaso, era suficiente.

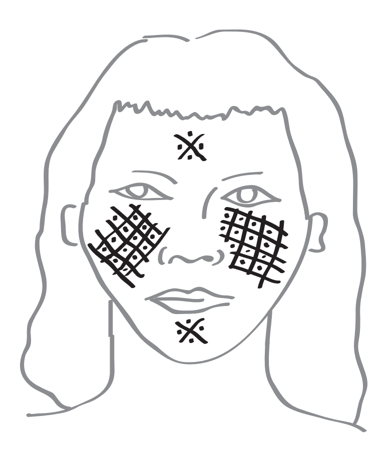
Asímismo, observó que el uso de los colores blanco, rojo y morado, así como los diseños de puntos y rayas, son adornos de uso pacífico, mientras que cuando van a la guerra, utilizan una máscara de color negro que simboliza la muerte y la noche. El negro sirve para mimetizarse con la naturaleza durante las partidas de caza en medio de la selva. Cuando una mujer extiende pintura negra sobre sus pómulos, debe interpretarse como señal de duelo y sólo después de un año podrá pintarse de rojo nuevamente. (31)

Como hemos visto, los yanomami, al igual que otros pueblos dan importancia al rojo que obtienen del onoto. A veces, mientras el onoto se está cocinando, agregan una resina del árbol conocido como marasina-hi, para perfumar y mantener blando el pigmento. Otro color utilizado, aparte del rojo, es el morado oscuro. Se obtiene mezclando onoto con la resina ayawa, warapa o caraña. Un cosmético de igual color se obtiene masticando hojas de la planta kaxapina (no identificada). El color azul se obtiene frotando sobre la piel el fruto de la planta koaimi-kesi (no identificada) y el blanco del caolín.

Una verdad abstracta se expresa en los diseños pintados en el cuerpo, denominados por los wotjüja como el "camino de las cuentas", cada hombre y cada mujer lleva dentro de su cuerpo los signos, cuyas claves mágicas conforman las palabras del canto chamánico. Sus formas geométricas invocan y descubren elementos que no recurren a la naturaleza, como si se tratara de una tabla de referencias, pues para los wotjüja, la estética corporal no es un artificio arbitrario o un capricho sin alcances. Todo signo está sometido al infalible conocimiento del ruw'a o chamán, encargado de asignar "las cuentas". Ellas son la representación gráfica de un saber adquirido con los años y la experiencia en complejas ceremonias, pues la pintura del cuerpo, explora los misterios de la magia y se dirige a una región particular de la sensibilidad. Para su ejecución, los wotjüja utilizan también sellos de madera que combinan diseños, formas y tamaños diversos. Los signos utilizados, aunque infinitamente repetidos, adquieren sobre el cuerpo un sentido único e intransferible. Los signos femeninos encierran a las mujeres en su destino de fertilidad; los masculinos someten a los hombres a los designios promisorios de la caza y a los poderes del canto chamánico. (32)

Entre las mujeres wayúu, se practica pintura facial o pai-pai. El colorante se obtiene principalmente con la corteza quemada y luego pulverizada del cují, también se hace quemando un hongo que los indígenas llaman "flor de tierra", del cual sacan un polvo que, finamente tamizado esparcen en el rostro, sobre una base de sebo de oveja, el cual aplican previamente para fijarlo a la piel. La forma e intensidad de la pintura facial varía de acuerdo con la edad y jerarquía, los signos femeninos se adquieren al inicio de la pubertad en el período de "blanqueo" o encierro menstrual, el cual, entre las niñas wayúu, podría durar hasta dos años.

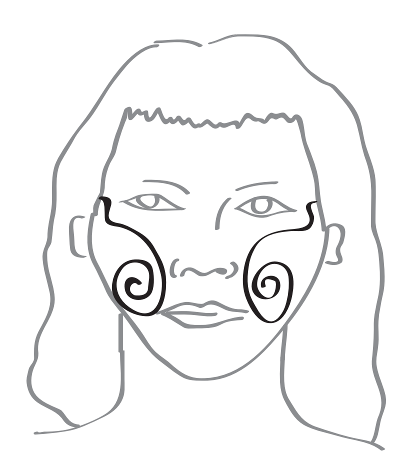
La pintura facial de carácter sagrado, es utilizada por hombres y mujeres en situaciones que marcan límites o cambios en la vida, puede ser la primera menstruación o la cura de un enfermo, esto se expresa en la ejecución de círculos, grecas, líneas zigzagueantes, repetición de puntos o espirales. Dorila Echeto Ipuana , nos cuenta como la imagen del caracol se asocia a su condición de caminante que avanza, a pesar de los tropiezos de la vida , el signo de la tortuga los dota de sabiduría y paciencia, la imagen de los cerros, por su larga permanencia les aporta una voluntad férrea en cada cosa emprendida, las alas de los pájaros aluden al vuelo nocturno del sueño, en el que se les presentan los abuelos dándoles consejos sabios sobre el uso de las plantas medicinales. El signo de la cola del



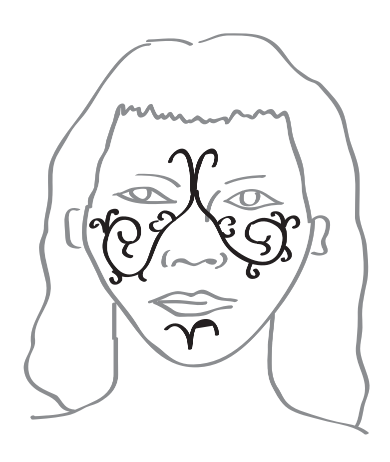
Diseño de la pintura facial, representa la tortuga, que dota a su portadora de paciencia y sabiduría. Wayúu.



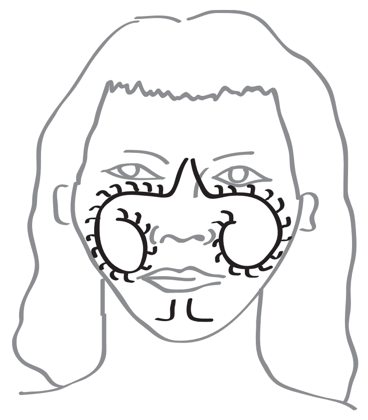
Diseño de la pintura facial, representa las alas de los pájaros, alude al vuelo nocturno del sueño. Wayúu.



Diseño de la pintura facial, representa al caracol, caminante que avanza a pesar de los tropiezos de la vida. Wayúu.



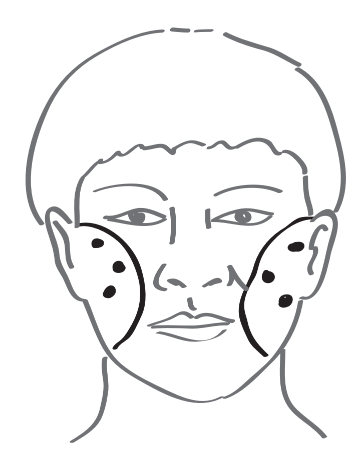
Diseños de la pintura facial, representa los cerros, su larga permanencia aporta una voluntad férrea en cada cosa emprendida. Wayúu.



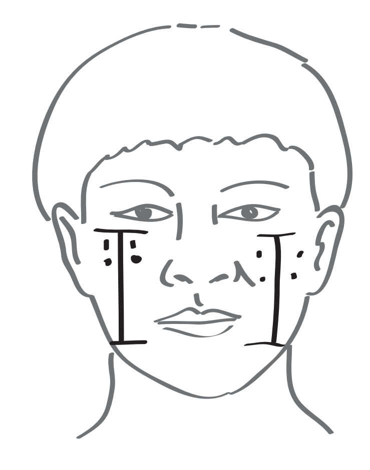
Diseño de la pintura facial, representa al ciempiés, los años de la vida. Wayúu.



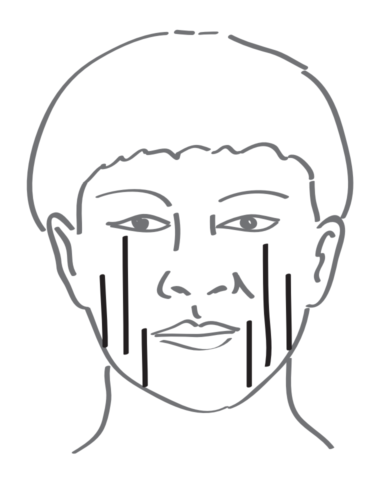
Diseños de la pintura facial, representa los cerros, su larga permanencia aporta una voluntad férrea en cada cosa emprendida. Wayúu.



Diseño de la pintura facial, representa al tigre, quien lo porta demuestra carácter y coraje. Wayúu.



Diseño de la pintura facial, representa el rayo y las estrellas. Wayúu.

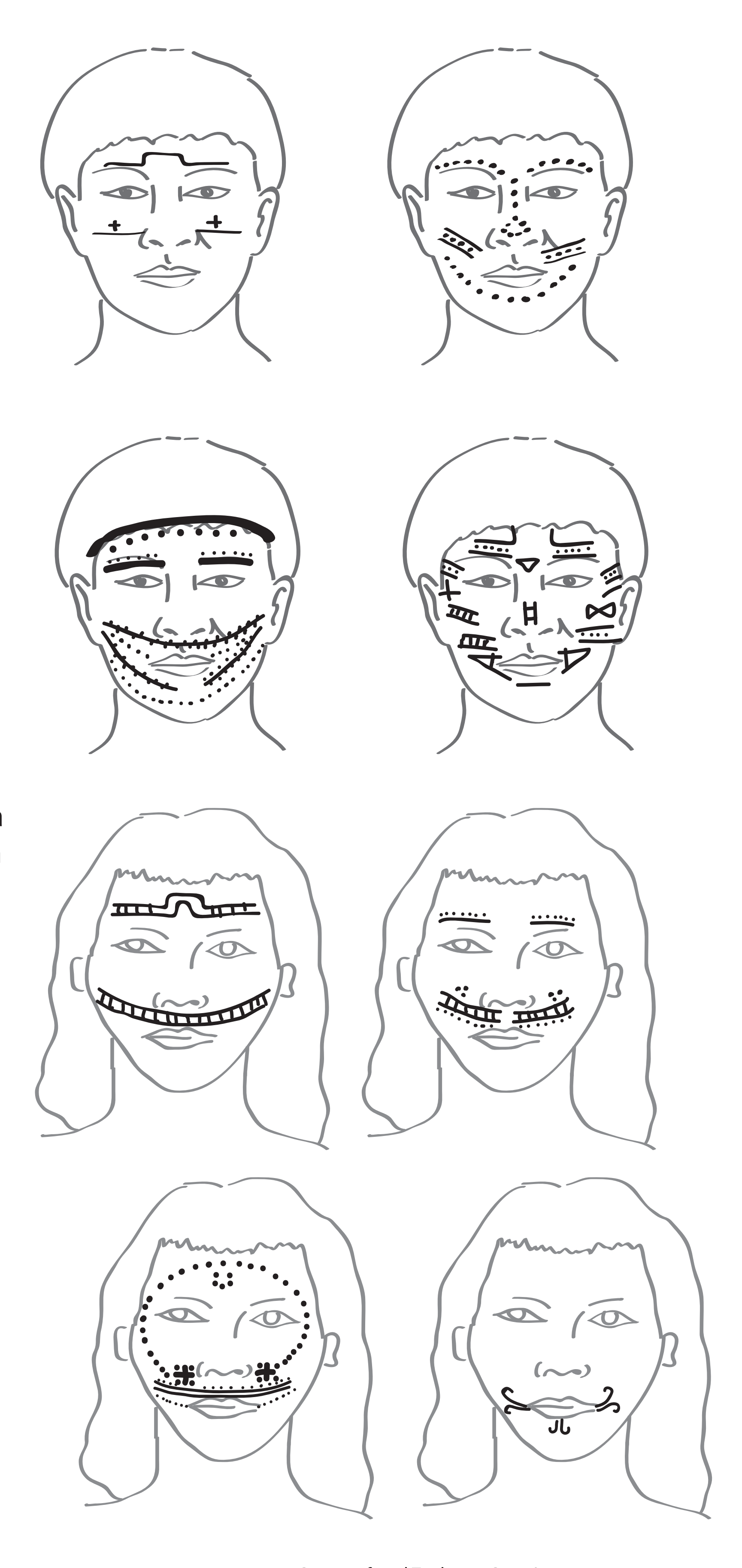


Diseño de la pintura facial, representa los cardones. Wayúu.

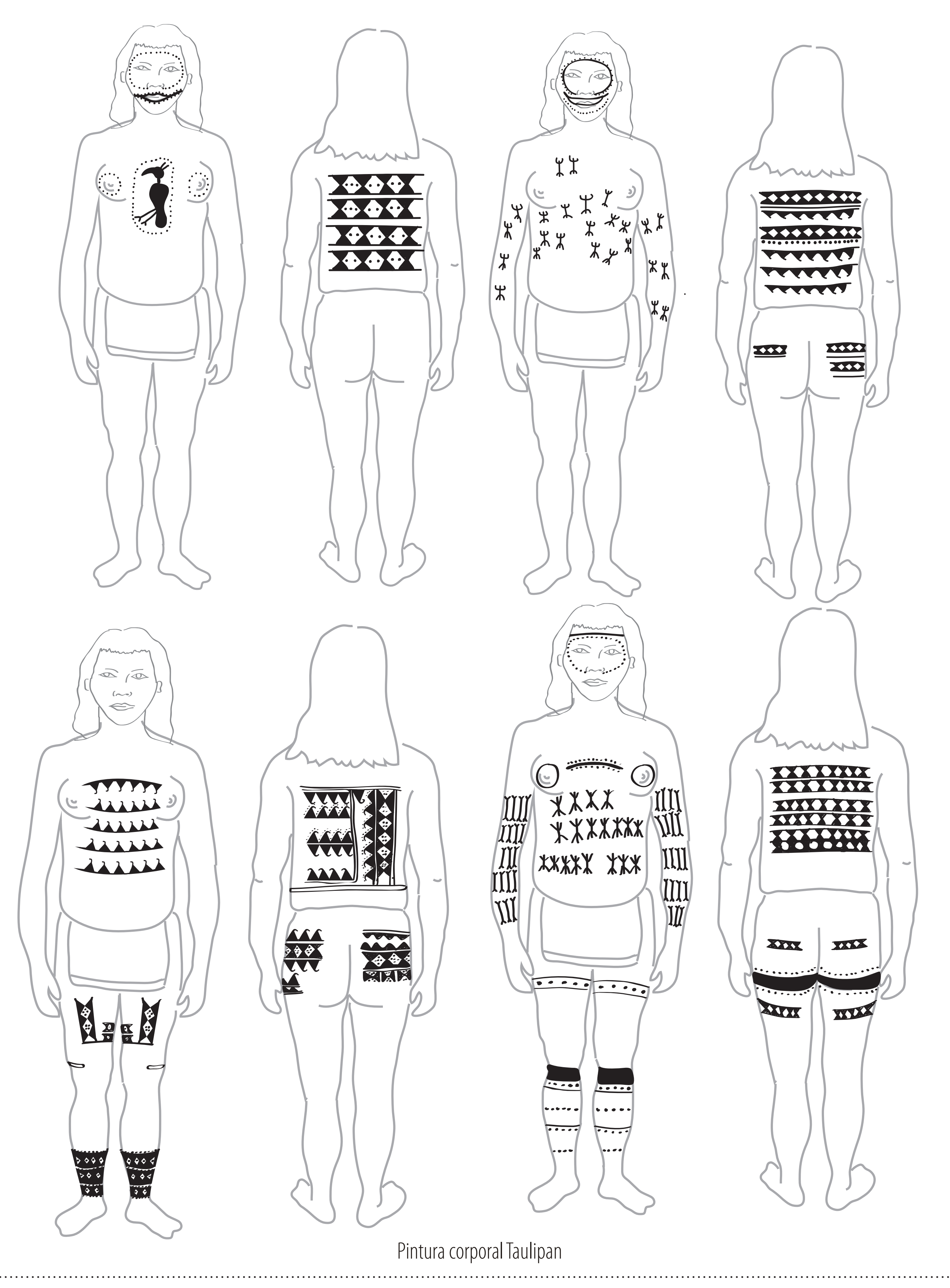
perro les procura suerte, pues el perro siempre consigue algo para comer, una presita, un huesito. Sobre el signo de la montaña aparecen pequeños puntos que representan las huellas de los parientes que han pasado, las patas del ciempiés representan los años de la vida, algunos se quedan en el camino y no alcanzan ni una patica -dice Dorila- otros completan los cien. Los hombres se pintan con las señas del tigre para demostrar su coraje, también tres palos que significan los cardones, estrellas y rayos, usando el "parisi" (Bixa orellana) o el wanapai (Genipa americana) (33)

El uso del color es el más polivalente de todos los medios de que se vale la pintura. Su carácter plural y su sentido, impiden definirlo formalmente como "una propiedad física de la luz al posarse sobre los objetos". Pues no se trata de una cualidad exterior, el color es una sustancia constitutiva de las cosas, es un ser animado, su significado y uso varían de acuerdo con la cultura, de allí la dificultad de hacer interpretaciones cuando se desconocen las convenciones que las originan.

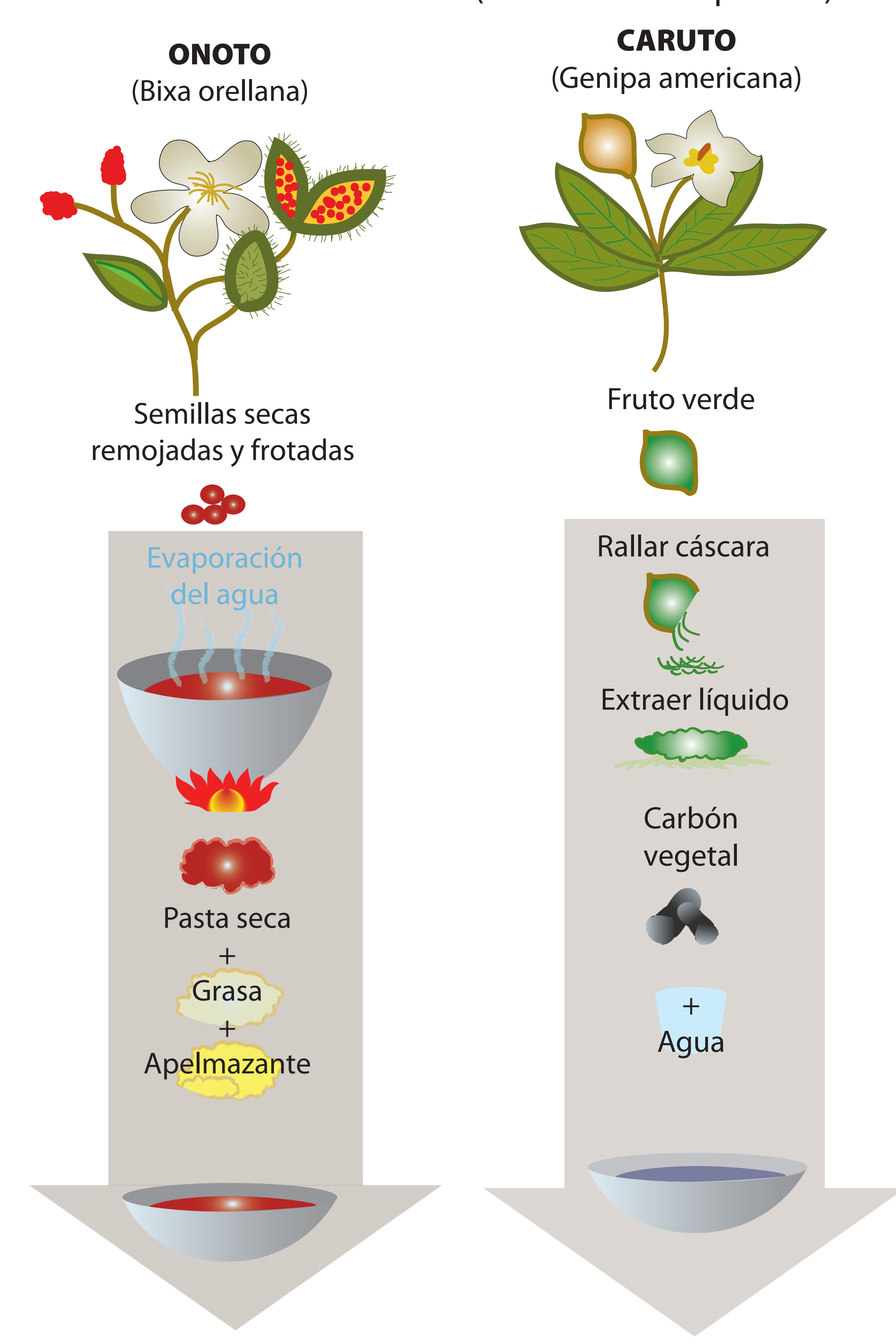
En algunos casos, los colores están dotados de "poderes", cuya significación es más o menos variable; puede estar relacionada con principios mágico-religiosos, políticos, bélicos, duelos, etc. Aunque desde un punto de vista formal, el color se nos presente como elemento decorativo, debe ser entendido en relación a diversos aspectos que designa dentro de la práctica social.

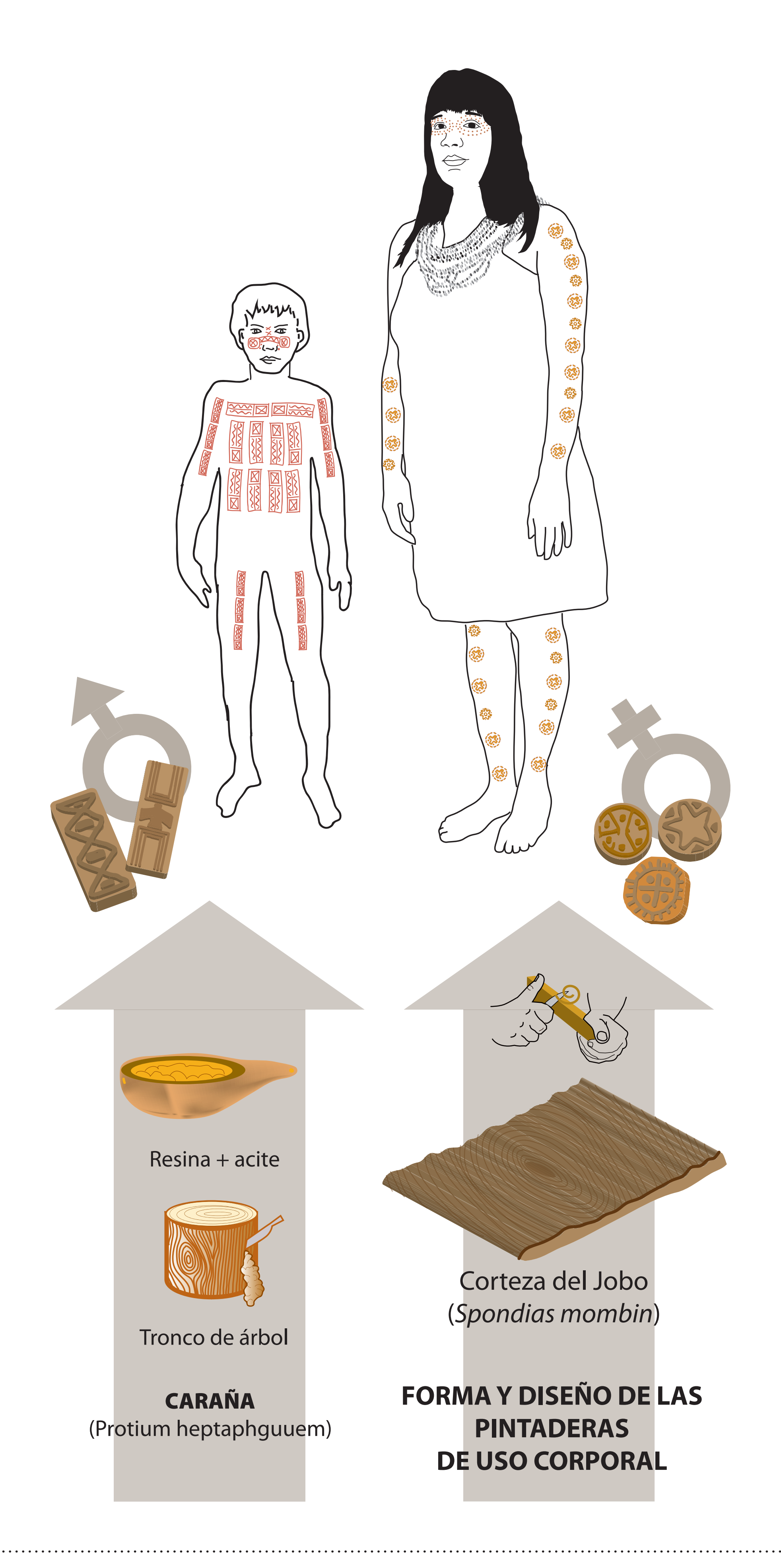


Pintura facial Taulipan–Pemón



Pintura corporal Taulipan


OBTENCIÓN DE TINTES (Colorantes temporales)
ONOTO
(Bixa orellana)
CARUTO
(Genipa americana)
Semillas secas
remojadas y frotadas
Fruto verde
Evaporación
del agua
Rallar cáscara
Extraer líquido
Carbón
vegetal
Pasta seca
+
Grasa
+
Apelmazante
+
Agua


Resina + acite
Tronco de árbol
CARAÑA
(Protium heptaphguuem)
Corteza del Jobo
(*Spondias mombin*)
FORMA Y DISEÑO DE LAS
PINTADERAS
DE USO CORPORAL

VI
Pintado en el barro

Desde muy antiguo, la alfarería ha estado ligada al fogón y a las mujeres, quienes en poblados indígenas acarrean, modelan y amasan el barro para darle uso, valor y sentido a esa materia natural en la que se combinan los elementos primordiales de la vida: la tierra, el aire, el agua y el fuego, y es que los elementos "hablan" a las alfareras cuando materializan su inventiva en objetos, que hacen a la experiencia estética solidaria de la experiencia sagrada.

La alfarería antigua de Venezuela, constituye el testimonio de un oficio iniciado aproximadamente 900 años antes de Cristo, en las zonas aledañas a la desembocadura del río Orinoco. Desde tiempos muy remotos, grupos humanos provenientes de la vertiente oriental de los Andes peruanos, conocidos como la tradición Kotoch o Chavin, se introdujeron en el Bajo Orinoco, aportando conocimientos de alfarería a los primeros pobladores de esta región. Las comunidades que pertenecían a esta cultura, llamada tradición Barrancas, desarrollaron una alfarería caracterizada por el relieve o "talla" de imágenes, el uso de motivos con formas de animales y bandas decorativas con incisiones geométricas repetidas.

La tradición alfarera de Barrancas, declinó tras la irrupción en el Bajo Orinoco de grupos aborígenes del Orinoco Medio, portadores de la tradición Arauquin. En consecuencia, la alfarería de esta región adquirió un nuevo carácter basado en la incisión, excisión, el punteado y la impresión. Otra innovación introducida por esta cultura fue la del uso de espículas de esponja de agua dulce en la composición de las arcillas para añadir más resistencia a las vasijas. También desarrollaron una decoración geométrica compleja y utilizaron pintura polícroma, fundamentalmente blanca, roja y naranja en distintas combinaciones.

Posteriormente, las culturas del Orinoco se expandieron hacia la costa nororiental, gran parte del litoral central y las Antillas Menores, diseminando así los rasgos característicos de su tradición alfarera, la cual fue adquiriendo particularidades regionales.

Las sociedades que habitaron la costa central de Venezuela y la cuenca del lago de Valencia, entre los años 600 y 800 de nuestra era, desarrollaron una alfarería de gran calidad estética y recursos gráficos variados. Las figuras de cerámicas más comunes de este período fueron las de animales, principalmente monos y ranas, así como figurinas femeninas las cuales presentan deformaciones típicas: hipertrofia de la cabeza, abultamiento de la región abdominal y los glúteos, y atrofia de los pies.

El valle de Quíbor, al occidente del país, fue ocupado aproximadamente desde el año 200 antes de Cristo, por comunidades cuyo estilo alfarero estuvo basado en el uso de pintura polícroma para representar motivos de inspiración vegetal, dibujados con líneas ondulantes.
El tema central de la alfarería Tocuyana fue la culebra, modelada en cintas de arcilla que se adherían a las vasijas como relieves figurativos.En esta misma región se halla el Cementerio Arqueológico de Quíbor (300 d.C.), en cuyas tumbas se encontraron depositados numerosos objetos de inspiración zoomorfa, usados como ofrendas funerarias, fabricados con hueso, piedra y concha, así como también máscaras, vasijas de múltiples patas y figuras femeninas.

En esta misma región, floreció tardíamente la tradición alfarera conocida como Tierra de los Indios (1400 - 1500 d.C.), caracterizada por su particular diseño basado en espirales, líneas coronadas de puntos, triángulos unidos en los vértices, rectángulos y rombos que cubren las vasijas en su totalidad. La mayoría de los objetos producidos dentro de esta tradición fueron boles e incensarios de carácter ceremonial.

Los primeros asentamientos indígenas en las zonas más altas de la región montañosa de los Andes venezolanos, aproximadamente 600 años después de Cristo, conformaron una cultura alfarera que mantuvo sus modelos estéticos tradicionales durante cientos de años. Realizaron figuras femeninas con rostros poco expresivos y cuerpos esquemáticos que contrastan con el realismo de las estatuillas masculinas, las cuales representan caciques o "mohanes". Asimismo, produjeron objetos fabricados de piedra, en distintos colores y tamaños, con diseño de gran pureza y poca ornamentación.

Otro importante centro de tradición alfarera fue el de los Llanos occidentales (300 a.C. - 200 d.C.), donde se asentaron grupos provenientes del norte de Colombia, del Orinoco Medio y de la vertiente oriental de los Andes. Produjeron principalmente vasijas de cuerpos biconvexos y platos de base pedestal, ambos de impecable acabado, utilizando pintura policroma para decorarlos con motivos geométricos estilizados. Por su parte, las sociedades que se ubicaron en la cuenca del lago de Maracaibo, desde 560 antes de Cristo, tuvieron contacto con grupos étnicos de los cacicazgos del norte de Colombia. Desarrollaron una alfarería de gran riqueza formal y decorativa, que combina lo figurativo y lo abstracto. Siguieron dos patrones básicos para la decoración: el primero, modificando la textura de las superficies, y el segundo, el de la ornamentación pintada. El dibujo lineal utilizado sobre las vasijas estaba inspirado en modelos naturales, humanos, animales y vegetales o logrado con incisiones rellenas de pigmentos polícromos. (34)

Con la invasión europea se fueron imponiendo nuevas técnicas y formas estéticas, la alfarería indígena fue perdiendo muchos de sus motivos y símbolos originales. Sin embargo, los pueblos que sobrevivieron conservaron algunas de sus antiguas manufacturas, usos y oficios.

Tal es el caso de los yanomami, quienes hasta hace algunos años, todavía fabricaban vasijas de barro como la "hapoka", olla sencilla en forma de campana utilizada para cocinar alimentos. Los hombres confeccionaban estos recipientes con arcilla blanca, empleando el método del enrollado y alisado, y luego los quemaban en piras de fuego abierto. En la actualidad, los wotjüja modelan una olla en barro negro. Así mismo los piapoco, en el pasado desarrollaron una alfarería con diseños propios y particulares a cada sexo, edad y grupo de descendencia. Los hiwi, quienes, de acuerdo a su mito de creación, salieron desde el fondo de la tierra portando consigo una tinaja para el agua, han mantenido el oficio alfarero. En un tiempo dos mujeres Watimüü y Jiela, desarrollaron excelentes piezas con motivos geométricos "itanee", aportados en invocaciones por el creador Kúwai, los cuales constituyen para este pueblo, signos de identidad, confianza y seguridad. Entre las principales vasijas fabricadas estaban la jivitovaa y el jivitonüü, figurinas antropomorfas generalmente femeninas, usadas para conservar líquidos, a manera de jarras con tapa, decoradas con diseños geométricos, particularmente una serie de cuadros concéntricos, que semejan el caparazón del morrocoy, ollas o piisikaani, tinajas okanalito, recipientes como el balafi, hecho para conservar la yucuta. Entre los diseños de mayor simbolismo está el "janeeribo" que semeja la figura de un pez colocado en la cerámica del rito de paso de la primera menstruación. La alfarería ha significado en algunos poblados como La Reforma, un elemento fundamental para incrementar su economía, sin embargo su alta calidad, diseño y simbología, se han ido transformando de acuerdo con los requerimientos de la demanda e intercambio comercial. (35)

En la Guajira, en donde se ha conservado la tradición alfarera, las mujeres wayúu utilizan las técnicas antiguas del enrollado, modelado y la quema en piras a fuego abierto. El espíritu del barro se les aparece en sueños y les dicta las formas de manipulación y el proceso mismo de

manufactura, acechado siempre por múltiples peligros, pues tratar con el barro, amerita observar una serie de prohibiciones para evitar vasijas de mala calidad, difíciles de modelar, que se quiebran con facilidad o que no resisten el uso para el cual fueron destinadas, como la chirigua, cazuela para almacenar y transportar agua; la wushu, olla de diversos usos y tamaños; la pachiishi, botija funeraria; la jula'a, tinaja empleada para conservar agua, chicha o cualquier otro líquido; el posu, plato con compartimentos usado para servir alimentos.

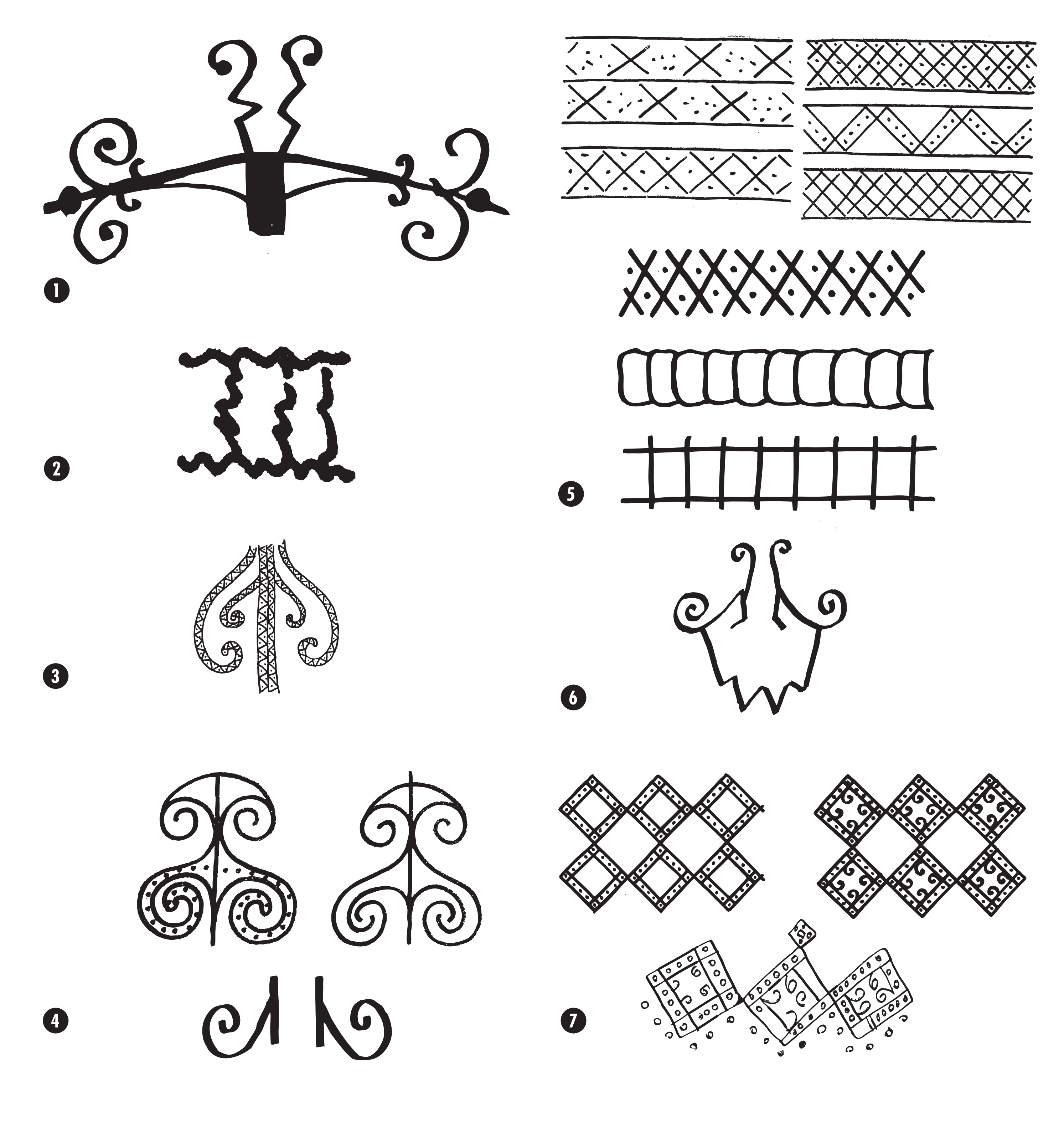
Para extraer la arcilla hay que cavar más abajo de Mmá, que es la tierra y llegar hasta la abuela, hay que honrar los sitios, hacer invocaciones y ofrendas a la deidad del barro, hay que explicarle la intención que se tiene con ella para encontrar y recoger la arcilla conveniente. El barro está vivo y tiene alma, como leemos en el susurro de la chamana y ceramista Dorila Echeto Ipuana, reseñado por Jesús Mujica mientras modelaba una olla.(36)

"Abuelita no te me vais a caer ni a quebrar, vos tenéis que ser moldeable y flexible para que la amüchi que estoy modelando con las entrañas de Mmá sea bella y útil; para que su vientre enfríe el agua o fermente la chicha. Abuelita arcilla, te hablo a ti para que sepáis lo que te pido".

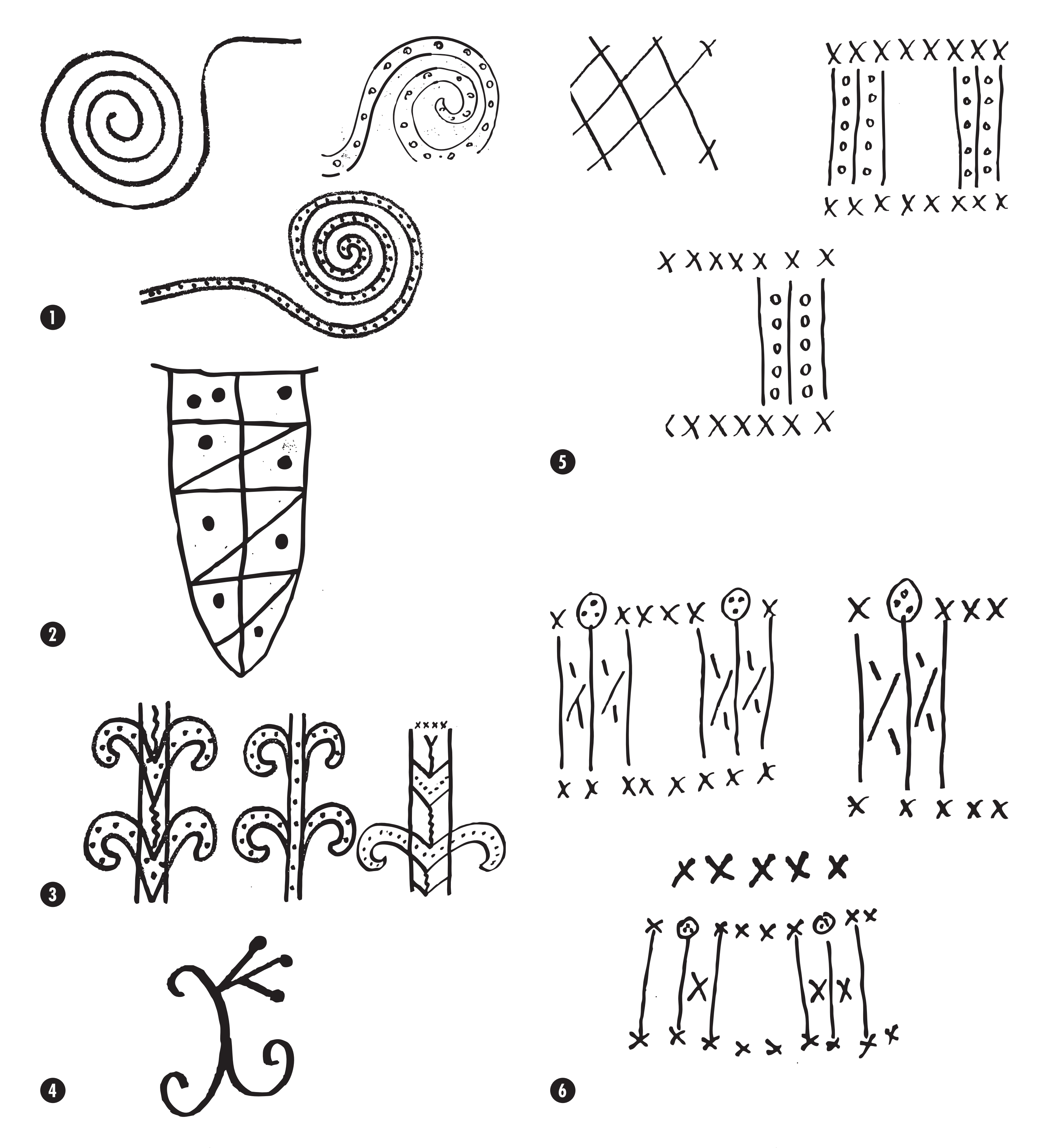
De otra forma suceden accidentes, se machacan los dedos, los sacos de arcilla se hacen más pesados, el barro se pone duro y difícil de extraer. A la tierra hay que pedirle colaboración, pues se trata de un ser con vida propia.

Los signos de la pintura de las vasijas guardan relación con la cosmovisión wayúu, conservada y trasmitida por la tradición oral, ella se expresa a través de imágenes visuales, cuyas formas representan creencias, conceptos y sucesos tanto de la vida sagrada como profana, lo que incluye la relación con los animales, representados en los símbolos de los 22 clanes heredados por vía materna, del cual toman su nombre y además dan origen a los hierros para marcar el ganado, como son: los Uliana, Eoieyuu, Aapüshana, Uliyuu, Iipuana, Püshaina, Sapuana, Sijuana, Epinayuu , Jusayuu, Uraliyuu, Jirnuu, Jaya'liyuu, Paüsayuu y Uraliyuu, entre otros.

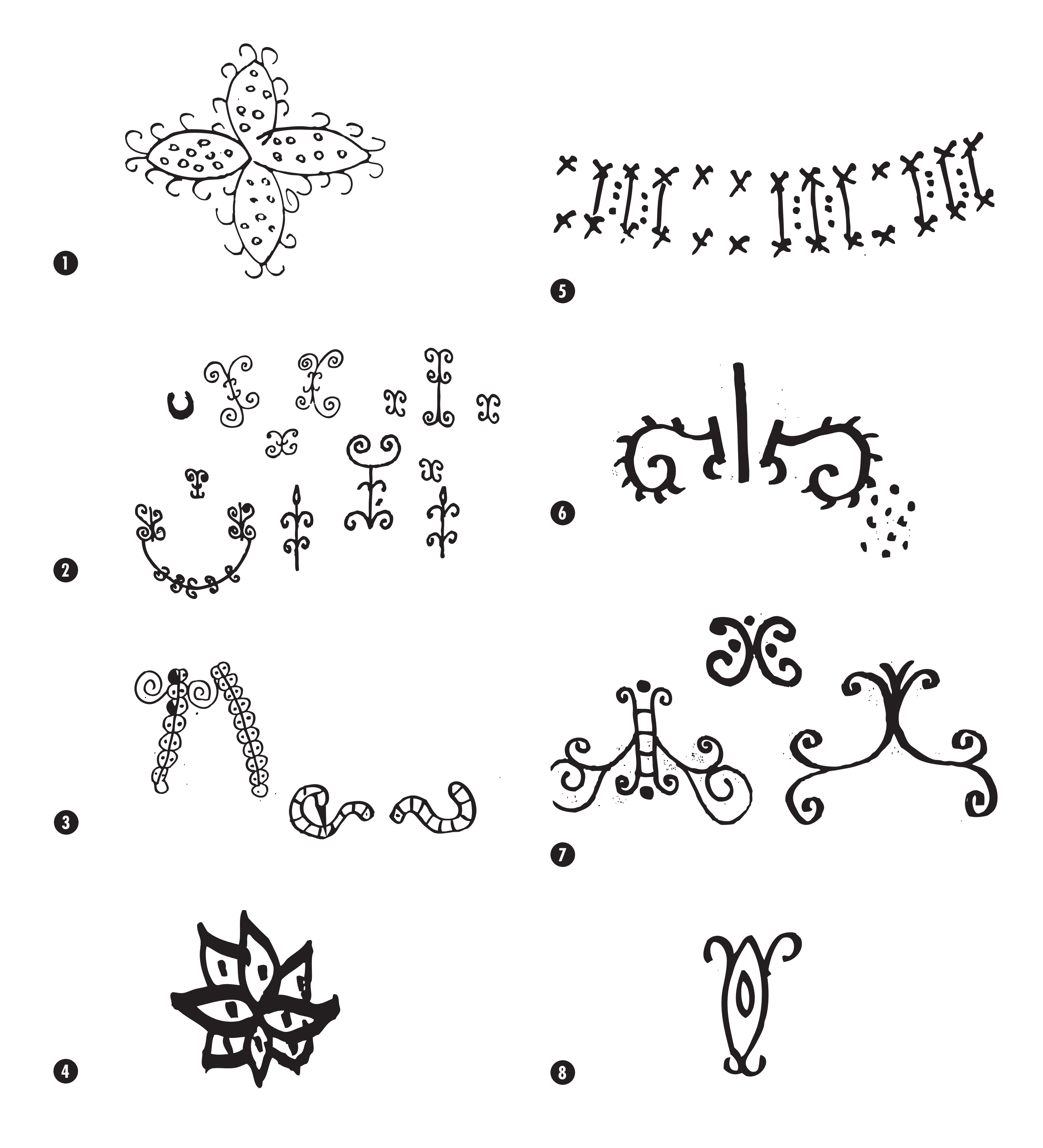
Los signos son pintados sobre la cruda naturaleza del barro recién cocido, con engobes de alto contenido en oxido de hierro que llaman "ulisshi", el cual se tritura e impregna con agua. Con este se trazan sobre las vasijas los dibujos tradicionales, compuestos de líneas, puntos, círculos concéntricos, espirales, triángulos, hileras de líneas formando X. También dibujan sobre las vasijas la huella de los wayúu, que buscan el camino de los indios muertos, cuyos pasos desandan hacia Jepira, el país de los muertos, lugar situado en las cercanías de Riohacha en la Guajira colombiana, sobre los cuales han dejado pisadas las almas de los muertos caminando hacia las nubes. Es frecuente la representación de plantas y flores, como la de la sábila o el cardón, partes de animales , como los cuernos de los chivos que significan respeto, fuerza y soberanía; cangrejos, caracoles, la ponzoña del alacrán, culebras, gusanos, lagartijas y algunos insectos alados, como las chicharras que anuncian las lluvias, lechuzas, zamuros, las formas de los hormigueros, el pájaro wutta, ave nocturna que hace dormir los niños. Otros diseños proponen la abundancia para que la comida cocinada en las ollas rinda. Las alfareras wayúu utilizan incisos o aplicaciones de cintas modeladas a la altura de la panza, el cuello o el labio de las vasijas, que marcan con los elementos centrales de su simbología: cerros, caminos y jagueyes, las cercas de cardón o fenómenos naturales como el relámpago, la estrella matutina, la Vía Láctea, la constelación de la Osa Mayor, las nubes antes de la lluvia, los caminos iluminados por el relámpago o como se ven estos después de la lluvia.



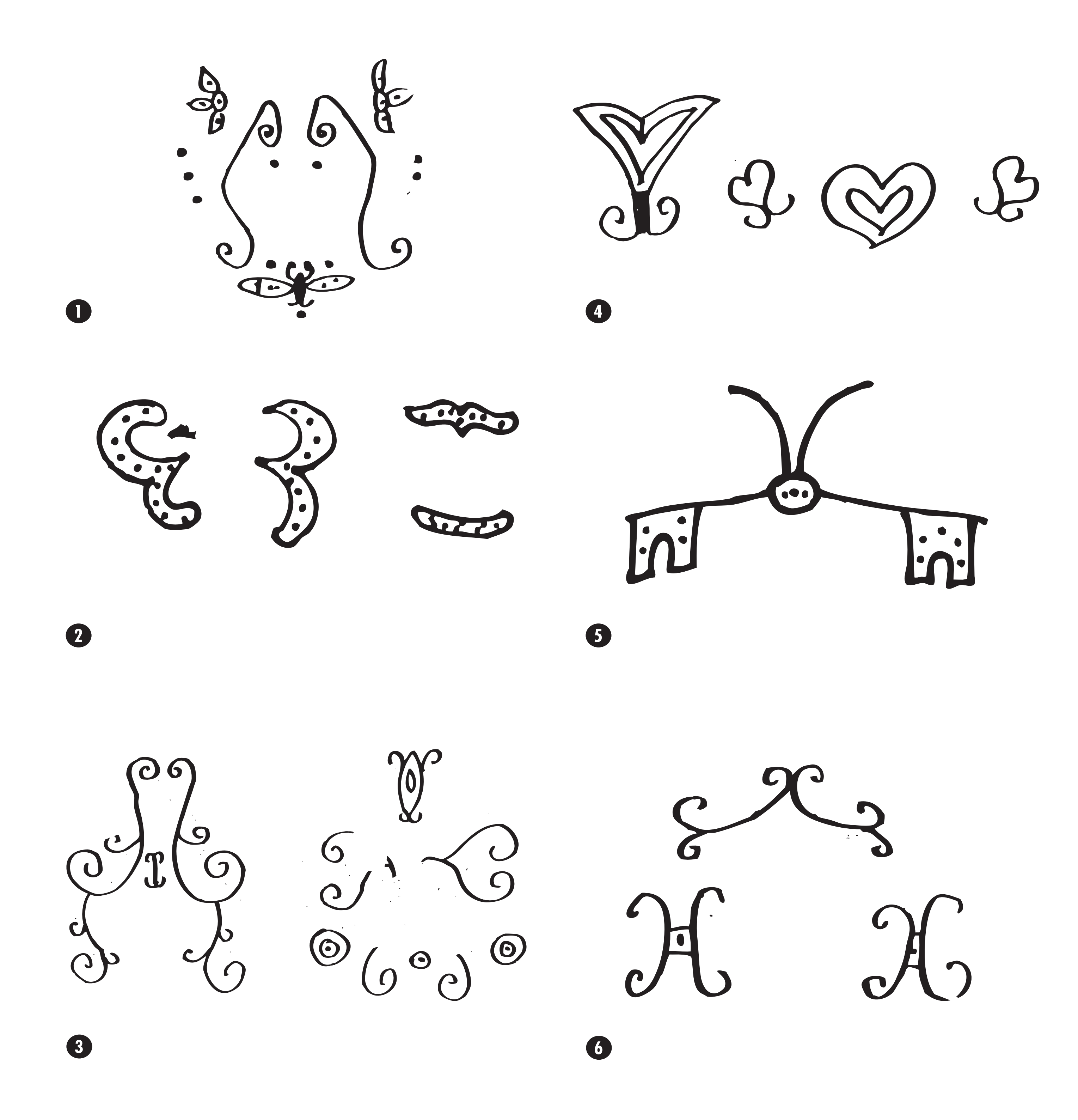
1. Diseño que representa rayos y relámpagos. Wayúu.
2. Patrón en forma de escalera, representa los caminos después de la lluvia. Asociado a la deidad Juya o lluvia. Wayúu..
3. Diseño que representa las huellas de las almas buscando caminos en buen estado. Wayúu.
4. Diseños que representa la imagen de los cerros. Wayúu.
5. Patrones geométricos que representan caminos. Wayúu.
6. Diseño que representa caminos iluminados por relámpagos. Wayúu.
7. Diseños que representan la huellas de las almas de los indios muertos. Wayúu.



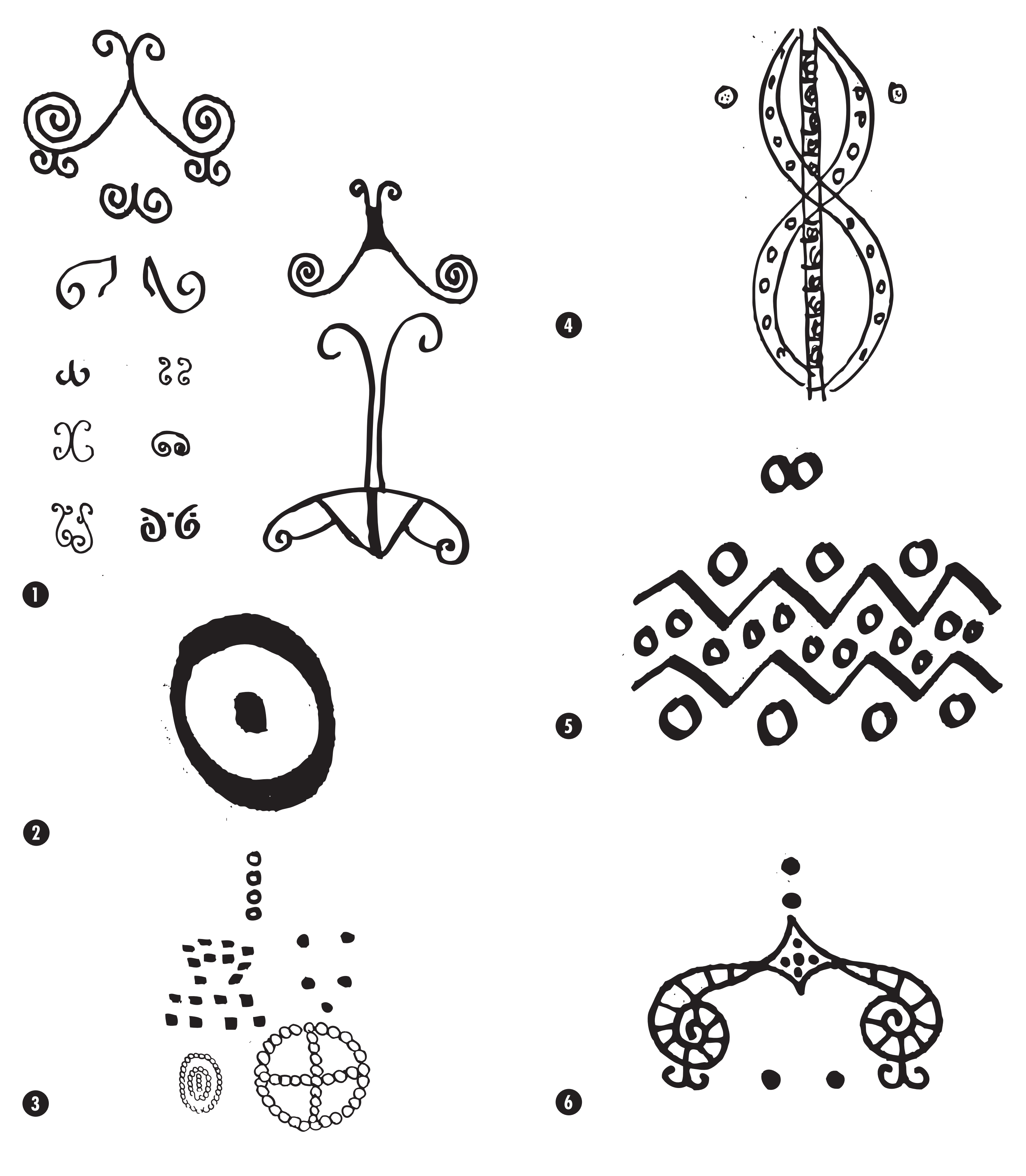
1.Diseños que se corresponden con las almas que caminan entre las nubes. Wayúu.
2. Diseño que representa a la deidad Juya, la lluvia, observando la tierra desde las nubes. Wayúu.
3. Patrones que se corresponden con las almas de los muertos caminando entre las nubes. Wayúu.
4. Diseño que representa el alma de un wayúu, condenado a permanecer suspendido en el cosmos. Wayúu.
5. Patrones simbólicos que representan cercas de cardón. Wayúu.
6. Patrones simbólicos que representan las cercas de cardón, detrás de las que se asoman las cabezas de unos ovejos. Wayúu.



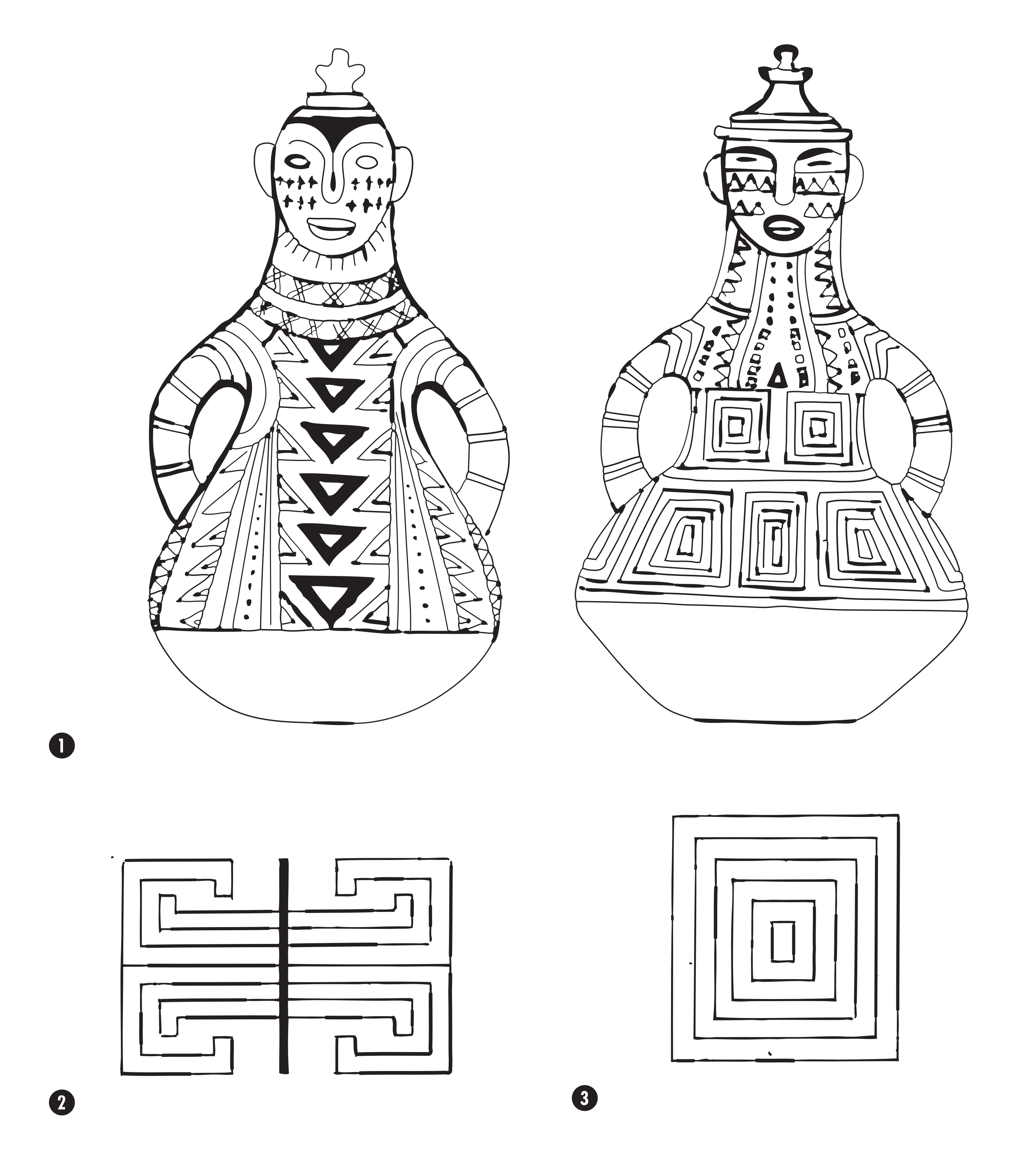
1. Diseño de la flor del cardón. Wayúu.
2. Diseños de plantas y flores de la sábila. Wayúu.
3. Diseños que representan gusanos. Wayúu.
4. Diseño de la flor de la tuna. Wayúu.
5. Patrón simbólico de la alfarería wayuu utilizado para propiciar que la comida cocinada en la olla que lo porta, rinda. Wayúu.
6. Diseño que representa el ciempiés, los años de la vida. Wayúu 7. Diseños que representan insectos alados. Wayúu.
8. Diseño que representa la vagina de la chiva. Wayúu.



1. Diseño que representa las chicharras antes de las lluvias. Wayúu.
2. Diseños relacionados con lechuzas y zamuros. Wayúu.
3. Diseños relacionados con los cachos de los chivos. Wayúu.
4. Diseños que representan el corazón de los chivos. Wayúu.
5. Diseños que representan dos chivos peleando. Wayúu.
6. Representación de los hormigueros. Wayúu.

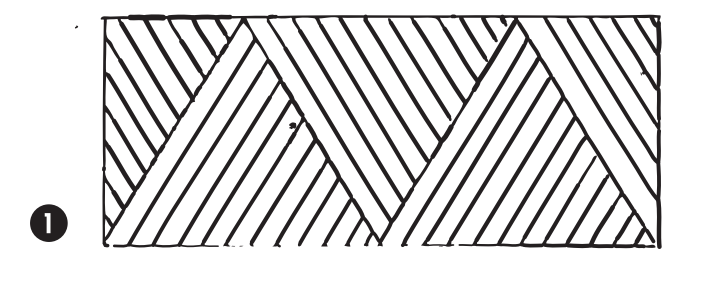


1. Diseños de los cachos del chivo, significan respeto, fuerza y soberanía. Wayúu.
2. Diseño que se corresponde con el sol. Wayúu.
3. Diseños relacionados con la cosmología. Wayúu.
4. Diseño que se corresponde con Venus, la estrella de la mañana. Wayúu.
5. Diseño que representa a las nubes antes de la caída de Juyá, la lluvia. Wayúu.
6. Diseño de la alfarería wayúu que representa caminos y jagüeyes. Inspirado en el relato mitológico del amor im posible de dos jóvenes quienes, luego de muertos aparecen juntos en el espacio. Wayúu

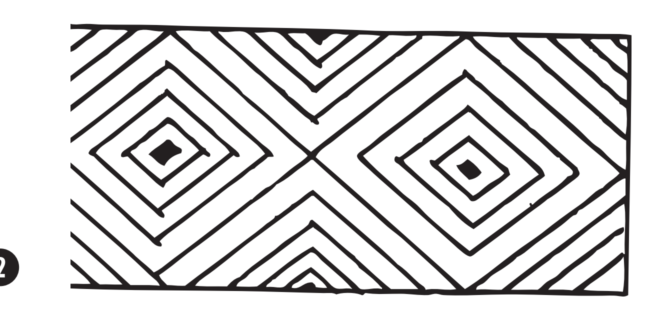


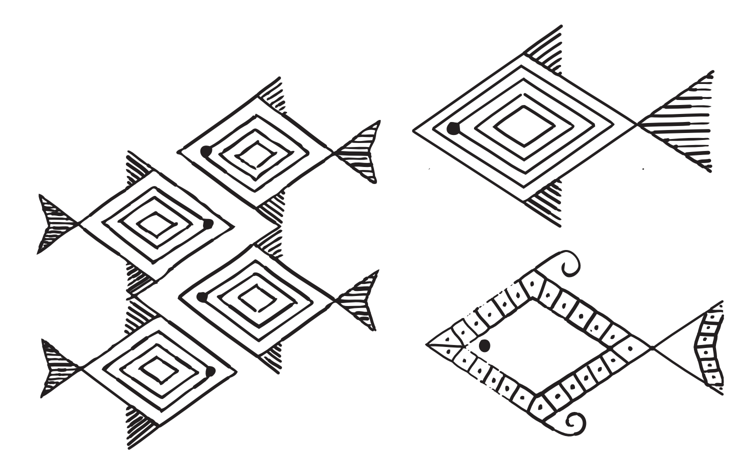
1. Piezas antropomorfas, con diseños tradicionales. Jivi.
2. Patrón geométrico que simboliza la rama del peramán. Jivi.
3. Patrón geométrico que simboliza la caparazón del morrocoy. Jivi.

1

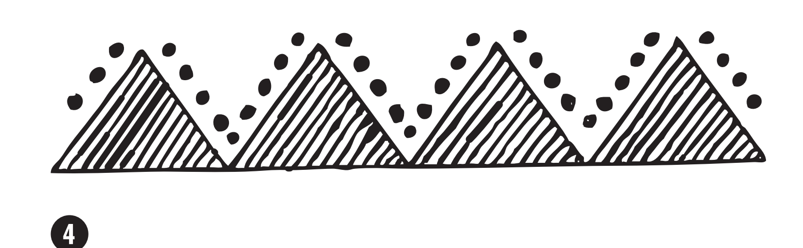


2

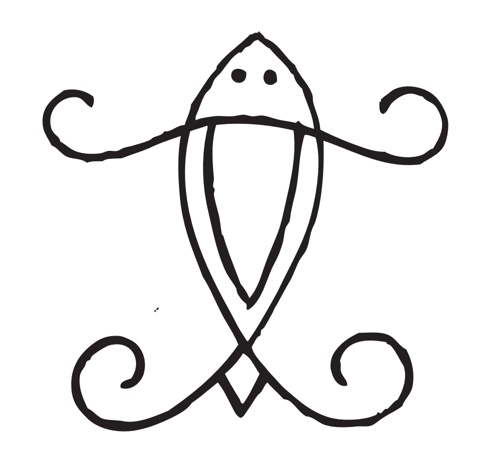




3



4



5

1. Patrón geométrico, conocido como kanali-itanee. Jivi.
2. Patrón geométrico que simboliza a la culebra. Jivi.
3. Patrones geométricos usados en la bandeja yopera del chamán o en la cerámica usada por la joven en la primera menstruación. Jivi
4. Patrón geométrico que simboliza las mariposas volando sobre los cerros. Jivi
5. Diseño de la rana. Jivi

*Nota: Las referencias de los diseños Wayuu han sido consultadas en: Jesús Mujica Rojas (1996) y Marta Ramírez Zapata (1995). Las referencias de los diseños Jivi han sido consultadas en: Alfredo Almeida (1989)

VII
Bajo el signo de Waleke

Poco ha sobrevivido de los antiguos tejidos indígenas que aparecen en las figurinas que reporta la arqueología antigua de Venezuela, pues la humedad y la acidez de la tierra, dificultan su permanencia en condiciones que no sean ideales. Sin embargo, aunque no se hayan conservado intactas piezas de arqueología textil, sabemos de su existencia por el hallazgo de instrumentos de trabajo, tales como agujas de hueso y piedras horadadas, que sirvieron de volantes de huso para el hilado del algodón, ampliamente cultivado en estas regiones desde tiempos muy remotos, según confirman las crónicas de viajeros, quienes atestiguaron la amplia variedad de sus usos y técnicas de manufactura, así como, la milenaria observación de sustancias tintóreas, que dan cuenta de una suerte de química muy antigua, destinada a colorear las fibras que conformaron la urdimbre y la trama de telares rudimentarios, todo lo cual permite rastrear las fuentes de este oficio.

En los primeros años de la Colonia, luego de la invasión europea y el genocidio que ella significó para la población indígena venezolana, en aquellos lugares en donde desde tiempos remotos existía ya una tradición textil, se evidenció la destreza de los tejedores y tejedoras indígenas, quienes pronto fueron incorporados en condiciones de esclavitud al trabajo en los telares europeos de lizos y pedales, en donde se fabricaban lienzos de algodón, como los de El Tocuyo, durante el siglo XVIII, y el uso de lana de ovejas traídas de Castilla. Hacia finales de 1605, ya se producía en Mérida, Trujillo, Coro y Barquisimeto alfombras de lana y telas de algodón de muy buena calidad. Los lienzos producidos en El Tocuyo fueron un importante producto de intercambio comercial. Los géneros tejidos fueron usados por los indígenas como forma de pago a sus curas doctrineros. (37)

A tejer se aprende en medio de los cantos nocturnos que entonan los ancianos, cuya filosofía es un poder que vive y crece en cada ser con el tiempo y la experiencia, pues tejer no es un oficio profano: es regresar al tiempo de los orígenes, atando los hilos del mundo a su cosmovisión, mitología y sistema de creencias, de esta manera en la Orinoquia y Amazonia venezolana, yanomami, warao , yekuana, e´ñepa o wotjüja, con las herramientas más sencillas, quizá un cuchillo, una aguja, una astilla afilada y dos estacas de madera hundidas en la tierra, tejen chinchorros y guayucos, además de bandas y cordones de algodón, que utilizan como adornos corporales en ritos y ceremonias festivas.

Hilan el algodón en husos rudimentarios, fabricados con una vara de palma que gira sobre un volante de tapara. La extremidad superior del huso posee un gancho que sujeta el hilo, que se va formando en el proceso mismo de rotación y torsión.

Entre las prendas de vestir, se tejen guayucos hechos con hilos de algodón, que varían en tamaño y forma de acuerdo a cada pueblo y cultura. El *pïrïsi*, por ejemplo, es un guayuco femenino yanomami, cuya parte posterior es un haz de cabos de algodón, que forma un arco sobre los glúteos, la parte delantera está conformada por una serie de hilos que caen como flecos sobre el pubis. A manera de prenda decorativa, más que de vestir, los hombres yanomami usan un cinturón conocido como wao. Se trata de un rollete de algodón que rodea el abdomen y remata en el pubis con dos cintas que atan el prepucio, lo cual mantiene el pene alzado y adherido al vientre, dejando así el glande oculto, como lo requieren las normas del pudor.

En la región del río Caura, los hombres yekuana solían utilizar un guayuco tejido en algodón que pasaban por la entrepierna y ataban adelante. Las madres y abuelas, todavía tejen una especie de delantal que utilizan las

jóvenes en el rito de paso de la infancia a la adolescencia, llamado muwaaju. Éste presenta una interesante aplicación de materiales no tradicionales, como son las "*mostacillas*" industriales, tejidas en un telar en forma de arco, el cual se construye con dos trozos de bejucos gruesos atados fuertemente por los extremos, para que el lado arqueado pueda mantener la tensión necesaria que requiere una urdimbre, en cuya trama se insertan pequeñas cuentas de vidrio, de un color sólido; rojo, azul o blanco. La parte inferior se remata con una línea de flecos, en cuyas puntas se insertan semillas que al chocar hacen las veces de campanitas.

El diseño tradicional del muwaaju, consiste en un conjunto de triángulos invertidos rodeados por líneas de color rojo. También se utilizan los diseños geométricos de la rana y el mono, típicos de su iconografía. Recientemente y por razones comerciales, se han introducido en el mercado de artesanías, muwaaju con colores y diseños no tradicionales.

El lugar de las tejedoras indias es por lo general un espacio abierto bajo una enramada, a veces cerca del fogón, puede ser en el fondo de un paraviento en donde clavar las estacas del telar. No se trata de un "atelier" o un lugar en donde se conserven los patrones de tejido, pues sus modelos sólo existen en la memoria de una la tradición de larga data. Tejer, forma parte de su estilo de vida, el cual nunca interrumpe las faenas domésticas de la cocina o la crianza de los hijos.

El tejido precisa de gran dedicación, exige extracción, lavado, secado, torcido e hilado de las fibras. Aún así, hemos visto a tejedores indígenas jugando con el placer elemental de trabajar las fibras, cuyos nombres todavía nos seducen: cumare (*Astrocaryum tucuma*), curagua (*Brocchinia sp*), dispopo (*Agave cocui)*, majagua (*Anaxagorea acuminata*), marima (*Antiaris sacciadora*), moriche (*Mauritia Flexuosa Linn*) o sisal (*Agave sisalana*), entre muchas otras.

Acceder a la estética y simbolismo de los tejedores indígenas precisa una paciente travesía por mitos y leyendas, que explican los orígenes de la vida y la suma extensa de seres ancestrales que trajeron al mundo las artes del tejido.

" *Wale'kerü*, la araña, es la tejedora. Ella enseñó a tejer a las mujeres, de su boca sale el hilo ya torcido y preparado " **Mito Wayúuu**

Para las mujeres Wayúu, quienes afirman que ¡ser mujer es saber tejer!, el poder creador de este oficio es atribuido a "*Wale'kerü*", la araña mítica, tejedora primordial, quien enseñó a las mujeres los oficios del telar en donde confeccionar hamacas y chinchorros, además de bellas fajas, bolsos, y el "sheii", rica manta funeraria en cuyos signos expresan la complejidad de sus ideas y prácticas sobre la vida y la muerte.

Con el arribo a la pubertad, las niñas, convertidas definitivamente en mujeres, deberán pasar por el "*mayajuru*", encierro ritual, durante el cual aprenderán de sus madres, abuelas y tías maternas las labores propias de su sexo, y principalmente el arte de tejer. Para hacerse diestras en el oficio deberán usar la pulsera "kanaspi", que les ayudará a mantener viva la experiencia, creatividad, tenacidad y perseverancia que se precisa para concluir todo tejido iniciado. El uso ritual de la "*kanaspi*" inducirá sueños mágicos; si la niña logra ver a la serpiente "*wui*" será la señal inequívoca de haber sido dotada para el "kanaas" o "*kanasü*" el arte de tejer los signos tradicionales, técnica ancestral que se realiza en un telar vertical de horquetas o "*anütpala*", y un tejido cuya urdimbre incorpora dos hilos de diferente color, que producen un efecto de doble faz. Técnica usada para tejer el "sheii", o tela funeraria, y el si'ira o faja masculina entre otras.

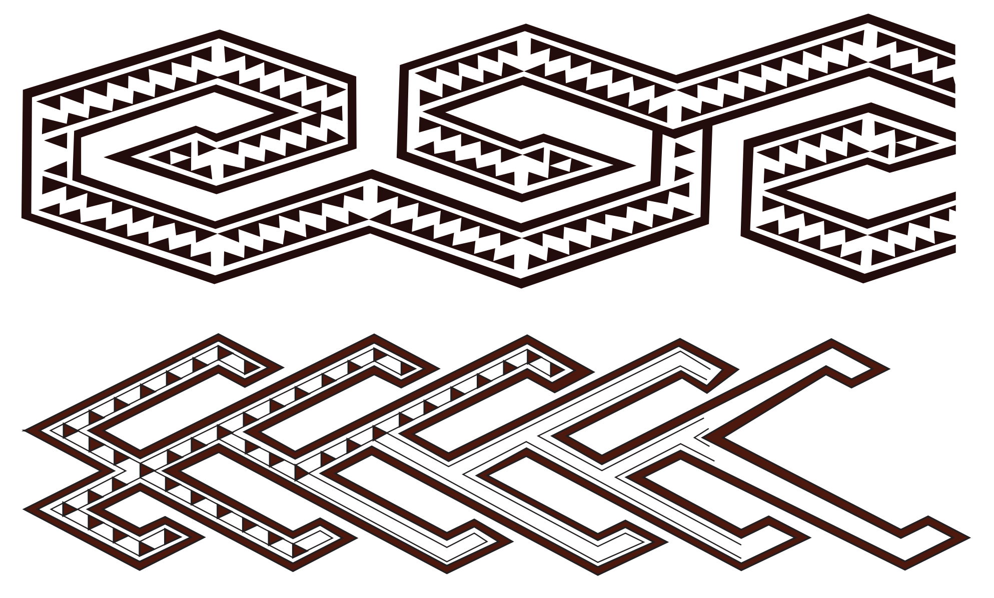
Los dibujos del "*kanaas*" son laboriosos, su dificultad dota de gran aprecio a la tejedora y a la pieza producida, los diseños, generalmente geométricos son formas

abstractas de interpretación del entorno natural en el que viven los wayúu. Estas geometrías se repiten a manera de grecas a lo largo del tejido y cada una tiene nombre y significado propio: Julianaya, la madre de kanaas; ulesia, limpio; kalepsu, como el gancho de madera usado para cargar objetos; *Püliikeerüyaa,* como la vulva de la burra; *Molokoono'utaya*a, como el caparazón del morocoy ; *Marüliünayaa*, el camino torcido; Paralo'uas, que está uno encima del otro; Siwott'ouyaa, como la huella que deja en la arena un caballo maneado, Antajirasü; que se unen , que se entrecruzan; *Kuli'ichiiya*, como el tejido de los techos; Pasatalo'uyaa; como las tripas de la vaca; Jime'ouya, que recuerda el ojo del pescado. (38)

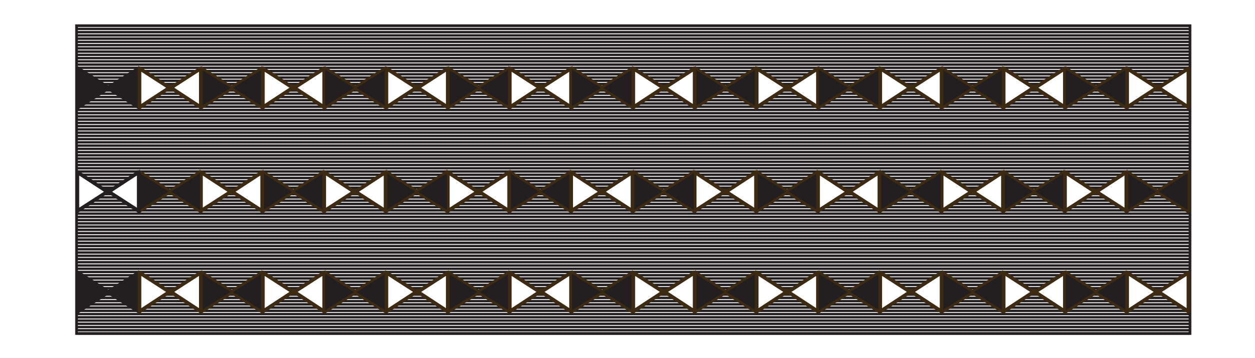
Igualmente se diseña el *si'ira* o faja, un cinto largo y angosto con el que se sostiene el guayuco masculino. Esta faja está conformada por tres piezas, una tejida en telar, decorada con diseños geométricos de origen zoomorfo, en cuyas puntas presenta un remate que termina en flecos y al final, con los hilos sobrantes se tejen una serie de cadenetas, que se unen en un cordón de unos ochenta centímetros de largo, el cual remata en una borla. Los motivos centrales son: Jañumeruikiiyaa, la cabeza de mosca; Püliikeerüyaa, como la vulva de la burra; Shi'ichiruyaaapa'a, las narices de vaca; Ralumaya, como el comején; Jaliana , el dibujo más simple

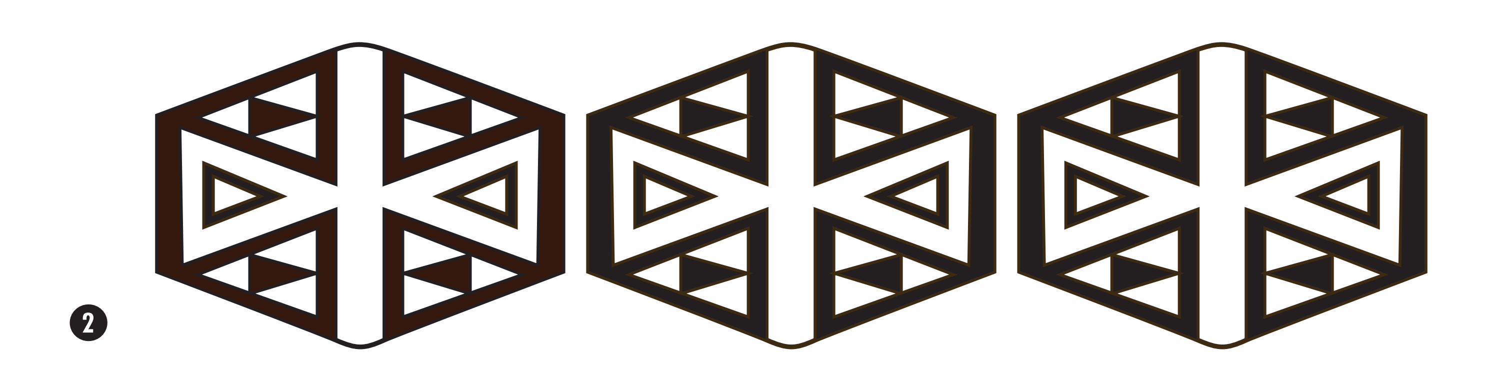
Con la introducción de nuevos materiales, las tejedoras wayúu han sustituido el algodón silvestre y el sisal por hilos mercerizados, hilazas y otras fibras acrílicas de vistosos colores, sin que esto haya significado una modificación sustancial de su riquísima estética textil. Es indudable que entre los wayúu, como entre ninguna otra cultura indígena de Venezuela, todo esfuerzo de perfección es poco a la hora de hacer que cada cabo de la trama o de la urdimbre tenga idéntico grosor. Al tejido sedentario del telar, le sigue un tejido nómada que las mujeres realizan en cualquier sitio, con las sencillas agujas de ganchillo que suelen llevar en el abultado "susu", (mochila multicolor tejida en algodón que presenta también los diseños tradicionales). La técnica del ganchillo, fue introducida por misioneras a principio del siglo XX, esta ha entrado a formar parte de la tradición wayúu, adoptando los innumerables patrones de su estética textil, y permitiendo la realización de artículos para la venta en menor tiempo que los fabricados en telar.

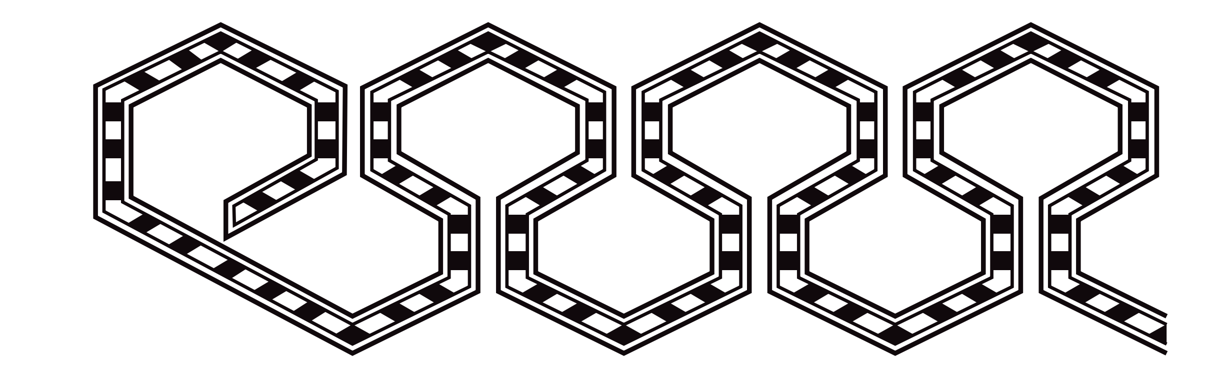
*Nota: Los patrones simbólicos de la textilería Wayúu han sido tomados de: Marta Ramírez y Héctor Rojas (1990) y Marta Ramírez Zapata (1995), con la intención de difundir conocimientos, de poco acceso en la bibliografía indígena venezolana.



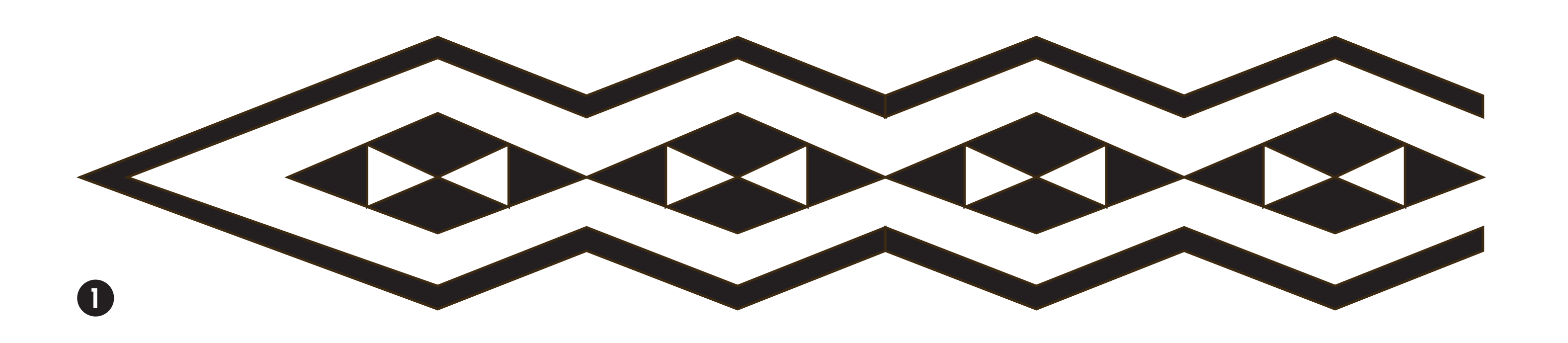
Patrones geométricos llamados Kalepsü, semejante a un gancho de madera para colgar objetos. Wayúu.

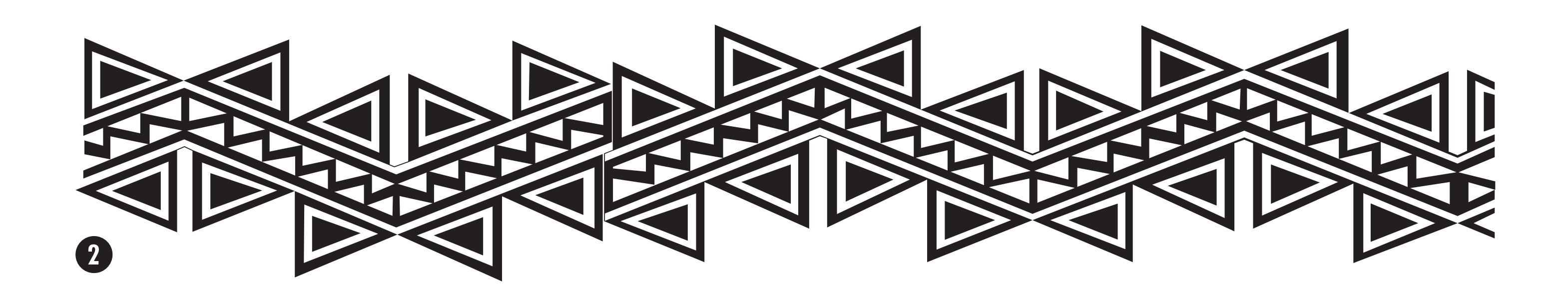


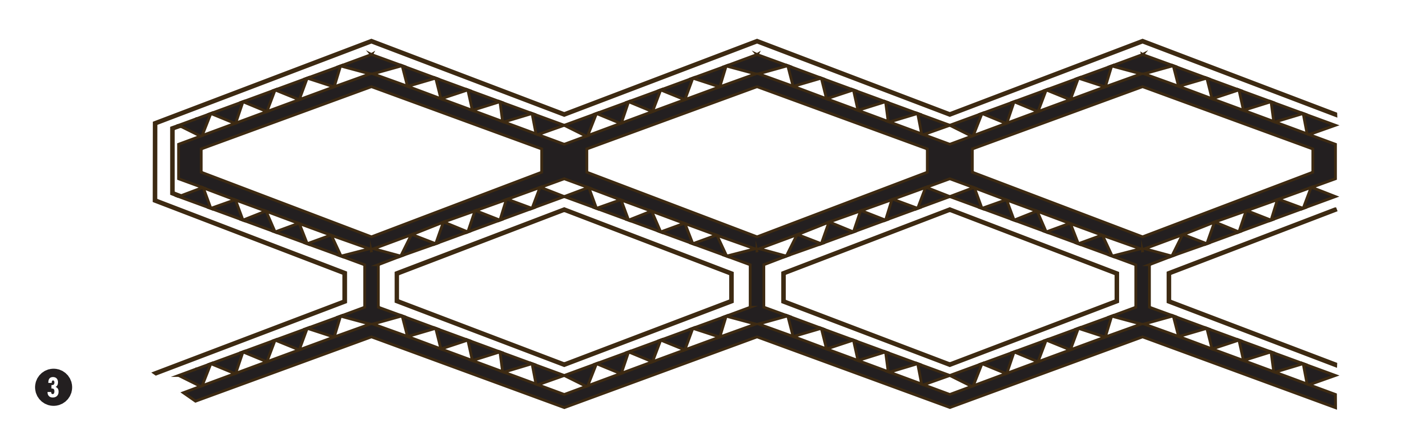




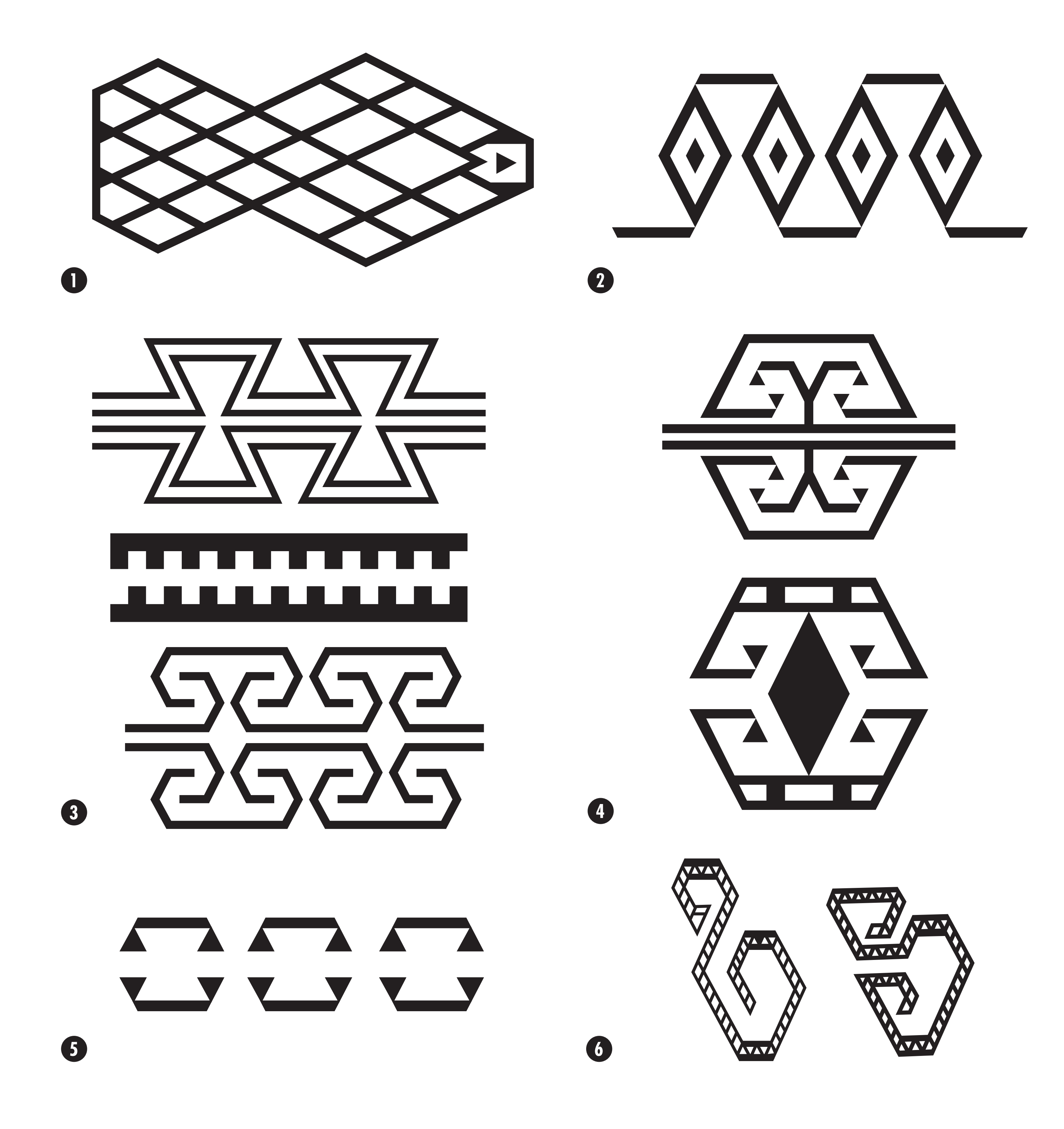
1. Patrón geométrico llamado Juliana, es el dibujo más sencillo o origen del ***kanaas*** o ***kanasü***, el arte de tejer los signos. Wayúu.
2. Patrón geométrico llamado ***Ule'sia***, limpio. Wayúu.
3. Patrones geométricos llamados ***Pasatalo'uyaa*** , como las tripas de la vaca. Wayúu.







1. Patrón geométrico llamado ***Püliikeerüyaa***, como la vulva de la burra. Wayúu.
2. Patrón geométrico que representa a Atsanto'uyaa, diseño de doble codo. Wayúu
3. Patrón geométrico llamado ***Antajirasü***, que se entrecruzan. Wayúu



1. Patrón geométrico que representa a ***liwo'uyaa***, estrella que anuncia la llegada de las lluvias. Wayúu.
2. Patrón geométrico usado en las fajas masculinas, llamado ***juliana***. Wayúu.
3. Patrones geométricos utilizados en las fajas masculinas, llamado ***püliikeerüyaa***, como la vulva de la burra. Wayúu.
4. Patrónes geométricos usados en las fajas masculinas, llamados ***jañumerukiiyaa*** y ***jañumületkiiyaa***, cabeza de mosca. Wayúu.
5. Patrón simbólico geométrico usado en las fajas masculinas, llamado ***rulumaya***, como el comején Wayúu.
6. Patrón geométrico que representa a Walenaya, diseño grabado sobre un utensilio de cocina. Wayúu.

VIII
Wayúu. Parientes de carne

El lugar originario de los wayúu se sitúa en la piedra aalasü, o “piedra de los orígenes”, ubicada en un oasis en medio del desierto en la Serranía de la Makuira, en la Guajira colombiana, lugar en donde se encuentran grabadas las piedras con los dibujos de los clanes.

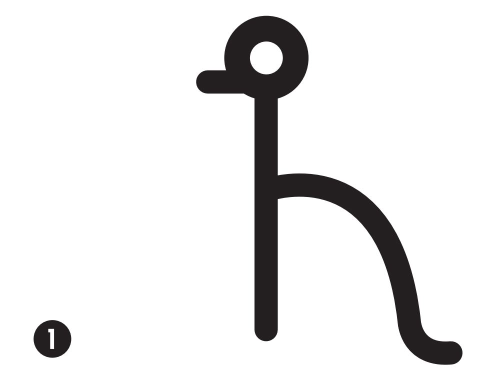
El mito dice que el Creador Maleiwa o Sümaleiwa, vocablo que en wayunaiki significa “antes de la existencia de las cosas”, después de haber creado la humanidad, la organizó en castas o clanes, no sin antes asignarle a cada uno un nombre para que se distinguieran. También les otorgó un animal como ancestro, en torno al cual, deberían construir relaciones de reciprocidad, solidaridad y unión fraternal entre los miembros de cada familia.

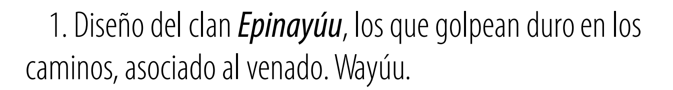
Sin embargo, fue el héroe cultural Akumajaa, quien atravesando la Guajira vio las formas de los árboles, los ríos, las montañas, sus colores, sus texturas y aprendió a expresarlos en formas geométricas. Cuando veía el *sol, ka´i, o kashi*, la luna, percibía la línea que los bordeaba, así descubrió el círculo, vio las montañas y quiso representarlas como un triángulo, de esta forma fue descubriendo las fórmulas que permiten a los wayúu, representar gráfica y simbólicamente toda cosa vista.

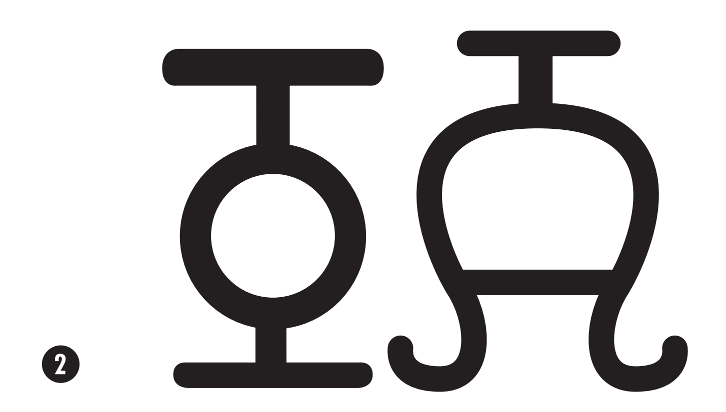
El Creador, dio a las mujeres la tarea de ser las portadoras del linaje, de forma tal, que todo ser engendrado, llevaría el nombre de su casta y su símbolo respectivo, encargando a madres y abuelas maternas, la misión de educar, orientar y tomar decisiones fundamentales para su grupo de “parientes de carne” o eirruko.

Los símbolos de los clanes intervienen distintas materias, pueden ser usados en los hierros para marcar ganado, sobre en la piel, a manera de tatuajes, sobre las vasijas de barro, tejidos en las cenefas de las hamacas o en las mochilas o susu. La pertenencia a un grupo de filiación viene adscrita desde el nacimiento y dura de por vida, ellos son entre una treintena: los *Uliana, Eoieyuu, Aapüshana, Uliyuu, Iipuana, Püshaina, Sapuana, Sijuana, Epinayuu , Jusayuu, Uraliyuu, Jirnuu, Jaya’liyuu, Paüsayuu yUraliyuu.*

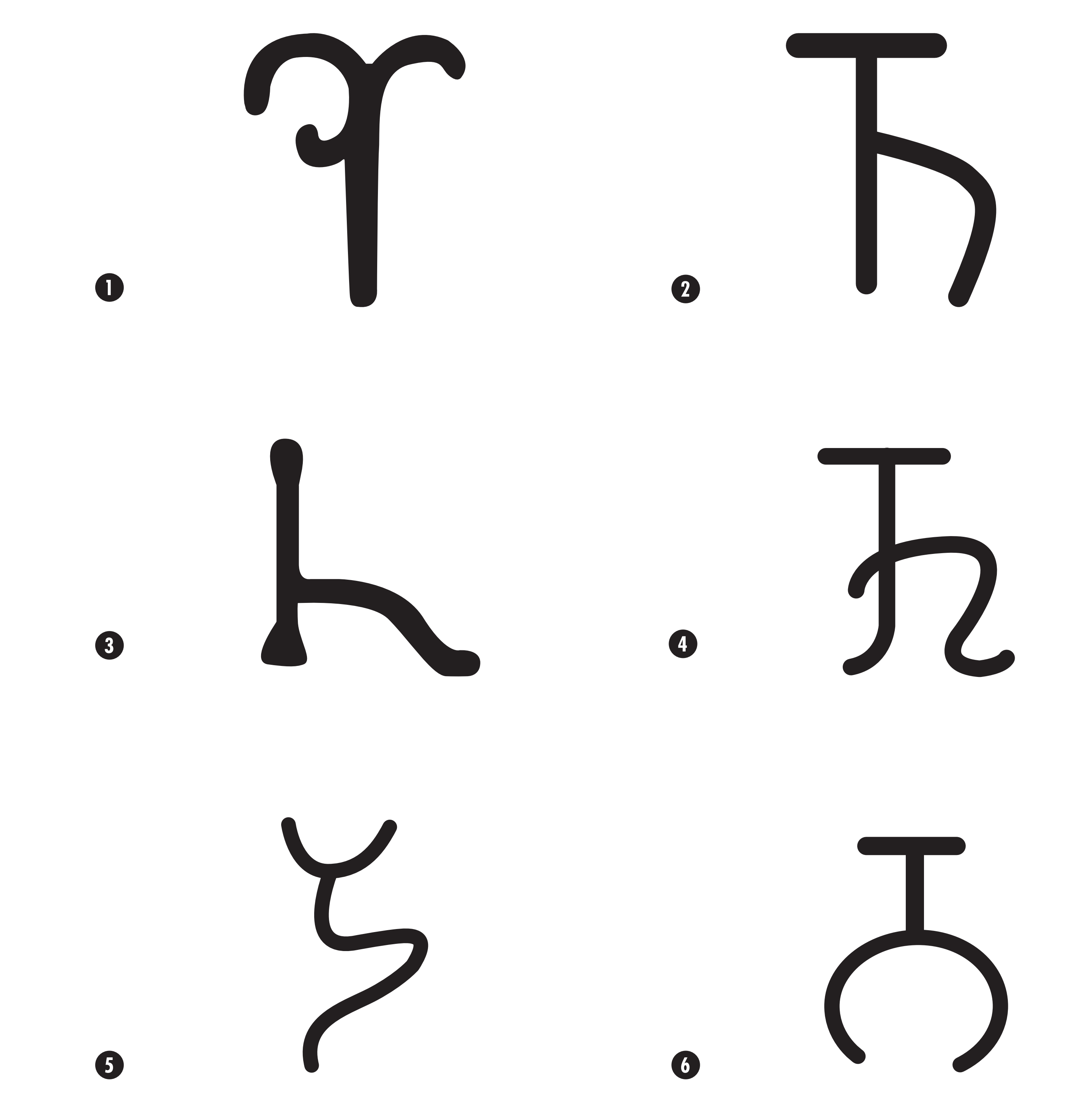
*Nota: Las referencias de los símbolos de los clanes Wayúu han sido consultadas en: Jesús Mujica Rojas (1996) y Marta Ramírez Zapata (1995). Delgado Rodríguez, Camilo Andrés y Mercado Epieyú, Rafael. (2010)



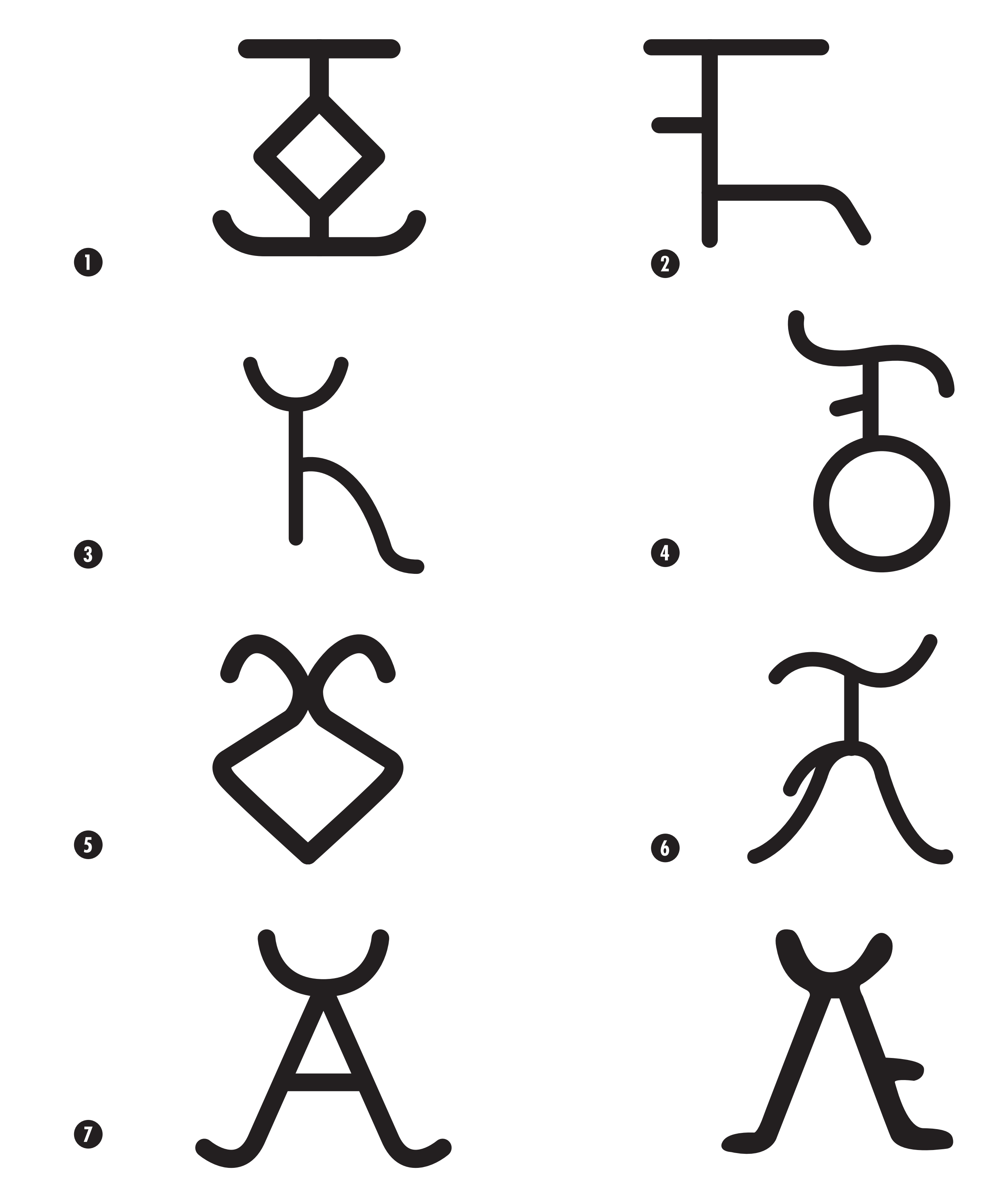

1. Diseño del clan ***Epinayúu***, los que golpean duro en los caminos, asociado al venado. Wayúu.



2. Diseño del clan ***Epieyúu***, los originarios de su misma casa, asociados a la cataneja. Wayúu.



1. Diseño del clan Uliyúu, los del sereno andar, asociado al oso hormiguero. Wayúu.
2. Diseño del clan Ipuana, los que viven sobre las piedras, asociado al halcón. Wayúu.
3. Diseño del clan Uriana o Uliana, los de ojos sigilosos, asociado al tigre. Wayúu.
4. Diseño del clan Uriana o Uliana, los de ojos sigilosos, asociado al tigre. Wayúu.
5. Diseño del clan Ulewana o Wiliana, los serenos rastreadores, asociado al lagarto. Wayúu.
6. Diseño del clan Paüsayúu, los celosos de su hogar, asociado al rabipelado. Wayúu.



1. Diseño del clan Siijuana, centinelas bravíos de su pueblo, asociado a las avispas. Wayúu.
2. Diseño del clan Uraliyuu- Waraliyu, los de gran bravura, asociado a la serpiente cascabel. Wayúu.
3. Diseño del clan Juusayúu, los mansos de altivez bravía, asociado a la serpiente. Wayúu.
4. Diseño del clan Aapushana o Walepúshana, los unidos por la sangre, asociado al buitre. Wayúu.
5. Diseño del clan Pushaina, los de sangre ardiente. Wayúu.
6. Diseño del clan Pushaina, los de sangre ardiente. Wayúu.
7. Diseño del clan Jirnúu o Jinúu, los de cola espesa, asociado al Zorro. Wayúu.
8. Diseño del clan Ja'aliyuu. Wayúu.

VIII
Los objetos del poder chamánico

En la selva, aguas arriba del Orinoco, a la vuelta de los raudales o en la aridez de los desiertos de la Alta Guajira, no existen contradicciones entre el arriba y el abajo, todo parece fundido, inmóvil, eternamente presente, los signos palpitan desde las entrañas de la tierra y desde allí se proyectan al macrocosmos en los diminutos espejos que deja la lluvia en los territorios sagrados.

El chamán, que es el intermediario entre el mundo natural y el de los seres humanos, convoca un horizonte sagrado. La trasgresión imaginaria de su oficio es vivida como una experiencia que no está exenta de cierta belleza, y por qué no, de la grandeza trágica que le confiere el poder de intervenir las potencias sobrenaturales que controlan todos los procesos de reproducción de la vida natural y cultural.

El chamán propicia un control indirecto del mundo natural a partir de sus objetos y sus prácticas. Su oficio, a favor de la integridad física y cultural de su comunidad y la defensa de la vida, la salud y la fecundidad, lo convierten en guerrero; su combate es contra los demonios de la enfermedad, la esterilidad y la muerte. Su acción une puentes entre el mundo real e imaginario, hay en estas prácticas una estética de los oficios y materias sagrados, en la cual es prácticamente imposible trazar fronteras que separen los asuntos prácticos de la vida cotidiana, de la experiencia estética que engloba la totalidad de lo vivido y que se evidencia en acciones como pintar, modelar, grabar, tejer, tallar, cantar, danzar, o curar.

Su poder interviene, sin riesgo, en los procesos de la vida. Para ello, está provisto de una visión sobre-natural se pierde en el tiempo y el espacio; sus percepciones, invisibles a los profanos, provienen de una mística solidaridad con las fuerzas ocultas. Su vocación de "iluminado" se manifiesta cuando canta o intenta explicar sus visiones a los otros, cuando recibe las fuertes emanaciones del sol, que en él parecen tener un efecto seminal, cuando alza el vuelo a las regiones celestes o desciende a los infiernos, ya que su itinerario está determinado por el manejo de las técnicas arcaicas del éxtasis. Al ser el único que puede aventurarse en la geografía prohibida de la mística, un giro brusco de su mano puede trastocar la estructura completa del universo.

El selecciona las materias tangibles e intangibles de su oficio, como si fueran herramientas: las plantas medicinales, la máscara, la vara fálica, la maraca, las figuras de barro sonajeras, los braseros en donde quemar el incienso o la manteca de cacao, los penachos de pluma, los ornamentos, los talismanes, los pigmentos de la pintura corporal, las piedras de centella para practicar las curaciones, las espinas que extraen la enfermedad, o el certero disparo de cuarzos invisibles que producen males y toda esa extraordinaria constelación de invocaciones, encantamientos, fórmulas mágicas, conjuros, cantos, gestos y danzas. En todas ellas se encuentra la esencia de los conceptos mágicos del poder.

Desde el punto de vista estético, la fiesta y el ritual son ocasión privilegiada para la expresión simbólica del imaginario. En la fiesta se encauza la sensibilidad hacia lo sagrado, ello se expresa de múltiples formas que se viven estéticamente: la pintura corporal, los ornamentos, la danza, el ritmo, la música, la comida, la bebida, la dramatización, etc. En fin, la "economía" de la fiesta se caracteriza por el derroche de la imaginación y de la creación. La ceremonia implica la exaltación de los sentidos, siendo esta la manera más segura de entrar en contacto con lo sagrado.

El chamán, además de centralizar y canalizar los excedentes económicos y simbólicos de su comunidad,

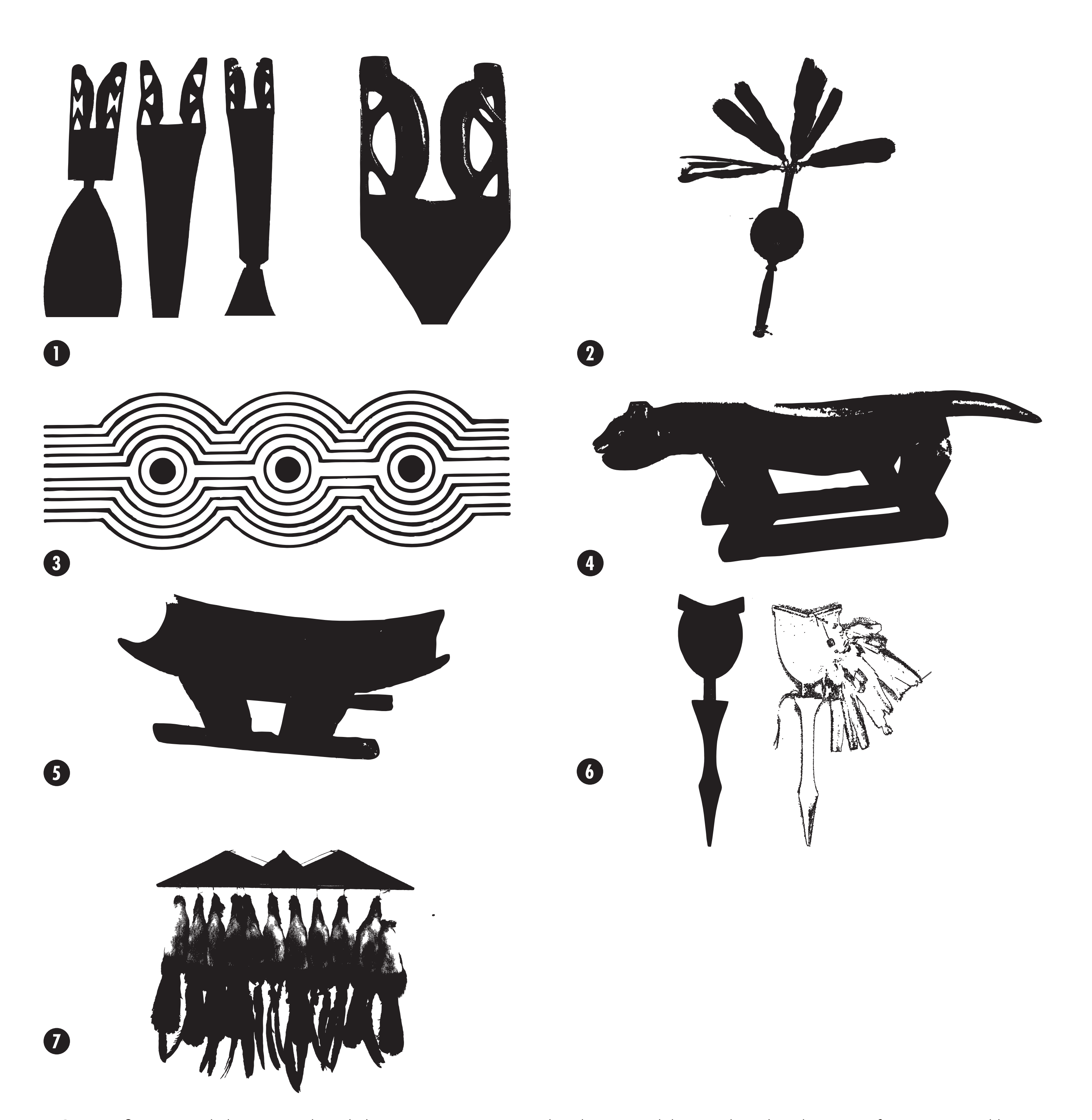
redistribuye también los excedentes de energía vital, los cuales pueden identificarse con el derroche del cuerpo humano, que danza o gesticula transmitiendo contenidos simbólicos. El cuerpo en la fiesta se torna en soporte de la vida estética que se abre a intensas experiencias físicas y psíquicas, como ocurre en el éxtasis o el trance.

El cuerpo que danza es un instrumento de relación entre lo sagrado y lo profano, lo real y maravilloso. El cuerpo irrumpe en la atmósfera de la ceremonia y todo él concierne a la intensificación de la actividad de los sentidos, a lo estético y, particularmente, al intercambio humano de la sexualidad y el erotismo, de allí el carácter orgiástico que pueden adquirir, en un momento dado, algunas ceremonias rituales.

El tiempo y el espacio de la fiesta son una trasgresión del tejido cotidiano de la vida, en ella ya no se cosecha, caza o pesca. El tiempo y el espacio de la fiesta son vividos estéticamente. Allí hacen su aparición los dioses que revelan a los hombres los orígenes del mundo, los cuales siempre son iguales a sí mismos: inmutables e infinitos.

Esta salida de la vida cotidiana, que señala la bajada de los dioses, recupera el tiempo y el espacio de los orígenes. Ella efectúa una trasgresión de las reglas del tiempo profano. Si se necesita de la lluvia o de buenas cosechas, el chamán recurrirá a las fuentes de la vida, repitiendo los actos, las palabras y los gestos de los dioses.

En la formación de un nuevo chamán o huuwai, como lo denominan los yekuana está la confección de sus instrumentos de poder, entre ellos el bastón sonajero, arma sagrada utilizada para encabezar ceremonias y rituales, el cual presenta una particular empuñadura tejida con fibras, plumas multicolores y sonajas hechas con campanillas que producen un leve sonido al chocar. La maraca sagrada, en cuyo puño aparecen la imagen doble de un hombre sentado en actitud concentrada: las palmas de las manos en la cabeza, los codos apoyados en las rodillas y los ojos escrutadores perdidos en la distancia. Estas maracas encierran los wiidiki y algunas raíces de plantas mágicas, el extremo inferior presenta las plumas rojas y blancas del copete del pájaro carpintero real , ave solar, símbolo de Wanadi, el Creador.



1. Diseños figurativos de la empuñadura de la maraca, representan a los chamanes del segundo cielo yekuana, su fuerza espiritual hace que sus maracas suenen solas. Yekuana.
2. La maraca chamánica, más que un instrumento musical, es un arma curativa. Jivi.
3. Diseño geométrico de la maraca chamánica. Jivi.
4. Banco ceremonial, originalmente destinado a jefes y chamanes, actualmente devenido en objeto para la venta. Yekuana.
5. Banco ceremonial. Wotjüja.
6. Bastón sonajero tallado en madera con forma de lanza, usado como signo de autoridad. Yekuana.
7. ***Ansa***, objeto chamánico confeccionado en madera tallada con forma de murciélago del cual pende un número variable de piapocos o tucanes disecados. Yekuana.

Glosario

Abanico o soplador
Implemento tejido en técnica de sarga utilizado para avivar el fuego.

Aculturación
Adquisición y transferencia de formas culturales por contacto entre dos o más grupos étnicos.

Agricultura de tala y quema
Método agrícola que consiste en talar el bosque, quemarlo y sembrar sobre las cenizas.

Amuleto
Objeto que posee poderes sobrenaturales. Las enfermedades se entienden en el Amazonas como ataques mágicos de chamanes enemigos, espíritus u otros seres malignos. Los amuletos, hechos con piedras, sustancias vegetales o animales, protegen contra dichos ataques.

Ansa
Adorno ritual confeccionado en madera tallada con forma de murciélago, del cual pende un número variable de piapocos disecados. Este adorno chamánico se coloca sobre la espalda en combinación con un collar de dientes de báquiro.

Anaconda (E*unectes murinus*)
Serpiente de gran tamaño que pertenece a la familia de las boas. Animal mitológico en muchas culturas indígenas de Amazonas.

Áparos
Pequeños espíritus, hombres-sapo portadores de desgracias. Según los arahuaco de la región del Río Negro, navegan por los ríos protegidos por una densa niebla.

Arahuaco
También aruak y arawak, es una de las familias lingüísticas más importantes de América del Sur. Hoy en día, grupos de lengua arahuaco viven en Surinam, Colombia, en el Mato Grosso brasileño y en el lado amazónico de Perú. Se cree que la distribución geográfica de esta familia lingüística era mayor antes de que fuera desplazada por los indios caribes, hacia finales del siglo XV. Los baniwa, wakuénai, baré y warekena son las comunidades arahuaco que habitan las regiones del Orinoco y el Casiquiare.

Arma ritual
Objeto ceremonial tallado en madera con forma de lanza. Es usado como signo de autoridad.

Banco ceremonial
Asiento de madera de uso masculino, originalmente destinado a los jefes, chamanes o visitantes. Presenta formas variadas, principalmente figurativas de carácter zoomorfo.

Báquiro (*Tayassu pecari*)
Cerdo salvaje comestible. Animal mitológico entre algunas etnias indígenas. Con sus afilados colmillos y pezuñas se confeccionan collares y sonajeras.

Bejuco
Nombre que se da a diversas especies de plantas leguminosas. Con sus tallos flexibles y resistentes se fabrican cestas, cuerdas y muebles.

Cacique
Llamado también "capitán", es la principal autoridad civil indígena, encargada de ejecutar las resoluciones acordadas de manera colectiva dentro de su comunidad.
Caraña (Protium heptaphylum)
Árbol aromático del cual se extrae una resina medicinal. Se usa también como fijador de sustancias colorantes.

Caribe
Denominación étnica de la que se deriva el nombre de una gran familia lingüística sudamericana. Para el momento de la invasión europea, los caribe habitaban los territorios del norte del continente sudamericano, incluyendo las Antillas Menores. Actualmente se encuentran dispersos en la región cultural de Guayana, a la que pertenecen partes de Brasil y del sur de Venezuela. Los grupos caribe mas importantes del alto Orinoco son los e'ñepa y los ye'kuana.

Caruto (*Genipa americana*)
Árbol del cual se extrae una sustancia colorante azul que se utiliza en la pintura corporal.

Catumare
Cesta de carga que pende de la frente y se coloca sobre la espalda del portador.

Cedazo o manare
Cesta utilizada para colar o cernir harina de yuca amarga. Aunque su forma suele ser redonda, las hay también cuadradas. Algunas pueden estar colocadas sobre una base fija de madera hecha con varios palos cortos colocados en forma vertical.

Chamán
Principal autoridad religiosa que por su largo entrenamiento, modo de vida y conocimiento, es designado como sacerdote, médico y depositario de la memoria cultural de un pueblo.

Chica (*Arrabidaea chica*)
Arbusto trepador del cual se obtiene un pigmento rojo de uso cosmético y medicinal.

Chinchorro
Enser colgante tejido con fibras vegetales. Se usa para dormir y descansar. También red de pesca.

Chiquichique (*Leopoldina piassaba*)
Fibra de la palma piassaba. El Chiquichique se utiliza en el tejido en espiral de las cestas fabricadas en la región del Río Negro. Se utiliza en la confección de cuerdas para embarcaciones, cepillos y escobas. Por su resistencia es un importante artículo comercial.

Churuata
Vivienda indígena colectiva de planta circular, techo cónico y cobertura vegetal; típica de los ye'kuana, e'ñepa y wotüja.

Clan
Grupo familiar, generalmente con un tronco común, cuyos miembros conviven y poseen propiedades comunales.

Collar amuleto
Objeto chamánico confeccionado con dientes, uñas, picos ensartados en hilo de algodón, y con la semilla del pijiguao, en cuyo interior se colocan cuarzos y otras materias mágicas.

Collar de cordones
De uso femenino hecho con cordones de algodón.

Collar de cuentas de mostacilla
Realizado con cuentas de vidrio blancas, rojas y azules ensartadas en largos hilos de algodón que forman un collar pesado y de muchas vueltas.

Collar de dientes de báquiro
Objeto chamánico realizado con dientes de báquiro atados a un cordel de algodón tejido y teñido con onoto. De sus extremos penden cordones de algodón y plumas multicolores.

Collar de dientes de mono
Amuleto infantil confeccionado con dientes de mono, mostacilla de vidrio y semillas ensartadas en hilo de algodón.

Collar de mostacilla en forma de bandolera
Collar formado por dos bandas de mostacilla tejidas en telar, las cuales se colocan sobre el pecho en forma de X.

Collar de mostacilla en forma de corbata
Collar festivo tejido en telar con mostacilla de diversos colores. Sus motivos decorativos y formas no son tradicionales: se trata de objetos artesanales producidos para la venta.

Collar de mostacilla
en forma de cordón
Collar de uso masculino confeccionado con mostacilla que rodea un grueso cordón de algodón. De la parte inferior del cordón penden motas de algodón ensartadas con hiladas de mostacilla.

Collar sonajero de caracol
De uso festivo confeccionado con caracoles de río ensartados en un cordón de fibras de curagua.

Collar sonajero de gargantas de mono
De uso festivo confeccionado con las gargantas de los monos aulladores.
Collar sonajero de pezuñas
De uso festivo confeccionado con pezuñas de báquiro ensartadas en una cuerda de algodón.

Comunidad endógama
Las alianzas matrimoniales ideales se establecen entre familiares cercanos. Tal es el caso de los matrimonios entre primos.

Cordones de cintura
Haz de hilos colocados paralelamente con las puntas amarradas o simplemente anudadas. Se usa como adorno corporal.

Corona de palma tejida
Tocado ceremonial tejido con secciones de palma decoradas con plumones blancos y dibujos geométricos en negro y rojo.

Corona de piel y plumas
Tocado confeccionado con un soporte de palma tejida que sostiene la piel disecada del piapoco, de la parte inferior pende un grueso penacho de plumas multicolores.

Corona de piel
Tocado confeccionado con un soporte de palma tejida en sarga que sostiene secciones de la piel de la pereza, del tocado pende un penacho de plumas de piapoco y gallito de las rocas.

Corona emplumada
Tocado confeccionado con plumas multicolores y un soporte rígido tejido. Las coronas tradicionales suelen ser de plumas de tucán, loro, guacamaya, piapoco o paují.
Corona vertical emplumada
Tocado formado por una armazón de palma tejida que sostiene un penacho de plumas erectas.

Cosmogonía
Relato mítico que narra el origen del universo y la aparición de hombres y mujeres en el mundo. Ella se remonta a un tiempo primordial, su lenguaje e imágenes son altamente simbólicos.

Criollo
Lo propio de América. Denominación que los indígenas le dan a todo aquel que no pertenezca a un grupo étnico.

Cucurito (*Maximiliana regia Mart*)
Palma de frutos comestibles. Sus semillas se utilizan en la fabricación de collares y amuletos. De sus hojas se extrae una fibra textil.

Cumare (*Astrocaryum vulgare*)
Palma de cuyas hojas se extrae una fibra sumamente fina y fuerte con la que se tejen chinchorros, cestas y otros objetos de uso doméstico.

Curagua (*Ananas erectofolius*)
Bromeliácea de la cual se obtiene una fibra textil sumamente resistente.

Curame (*Inga vulgare*)
Planta de la cual se obtiene una sustancia colorante y medicinal que es usada como pintura corporal.

Curare
Arbusto trepador del cual se extrae un veneno mortal. Esta sustancia se obtiene a partir de las raíces y cortezas de diferentes especies de Strychnos (*Longiaceae*) y de cododendros (*Menispermaceae)*. Este actúa en el punto de unión entre nervio y músculo. Después de haber sido inyectado en el torrente sanguíneo provoca parálisis de los músculos respiratorios. En vista de que no se asimila a través del tracto digestivo, no es peligroso consumir presas cazadas con curare. Se usa en armas de caza y guerra.

Curripaco
Antigua denominación de los wakuénai.

De'aruwa-Wotjüja
También piaroa o Wotjüja.
Comunidad indígena venezolana cuya autodenominación significa "hombres de la selva" o "señores de la selva".

Engobe
Baño de arcilla diluida y coloreada que se aplica para mejorar el acabado de la superficie de los objetos cerámicos.

E'ñepa
También Panare. Comunidad indígena del grupo de lenguas caribe, asentada en la región de los afluentes de la margen izquierda del Orinoco medio. E'ñepa significa "gente indígena".

Ettë
Vivienda ye'kuana en la que conviven entre 20 y 70 personas. Cada familia dispone de su propio espacio dentro de ella. La forma de construcción del techo y sus elementos constructivos corresponde a la concepción que tienen los ye'kuana de la bóveda celeste. Así, por ejemplo, el pilar central simboliza el árbol del mundo mítico, que representa la unión con el cielo.

Etnia
Grupo social cuyos miembros comparten tipo físico, cultura, lengua e historia.

Fratría
Unión de varias familias o clanes que derivan de un ancestro común.

Garza blanca (*Ardea sp.*)
Ave zancuda que habita a orillas de ríos y pantanos. Sus plumas se utilizan en la confección de adornos corporales de carácter sagrado.

Genipa (*Genipa spruceana Step*)
También caruto, colorante vegetal, azul negruzco, que se utiliza para la pintura corporal.

Guacamaya (*Ara macao*)
Ave multicolor del orden de los papagayos. Originaria de América, su plumaje azul o amarillo y rojo vivo se usa en la fabricación de diversos adornos, muchos de ellos de carácter sagrado.

Guahibo
Antigua denominación de los hiwi, también Jivi.

Guanare
Collar amuleto de uso chamánico.

Guapa o Wapa
Cesto de diámetro variable y poca profundidad. Se usa para colocar harina de yuca o alimentos secos. La "wapa pintada" yekuana, se distingue por su riqueza técnica y estética.

Guaruma
Fibra textil proveniente de una musácea salvaje, llamada también poa-poa.

Guatura
Cesta de carga de forma cilíndrica usada para transportar yuca o recolectar leña. En la parte superior presenta unas asas a las que se ata una banda de majagua.

Guayare
Implemento para llevar cargas en la espalda. Se confecciona con un tejido de bejucos.

Guayuco
Vestimenta indígena tradicional. Consiste en una larga tira de tela tejida que se ata en la cintura o la cadera y se fija por medio de una cuerda. Se teje en un telar vertical con hilos de algodón u otras fibras vegetales. La forma y los materiales del guayuco varían de acuerdo con la pertenencia étnica de cada pueblo. También se lo llama taparrabo o delantal.

Hapoka
Olla de barro yanomami de forma acampanada.

Hékura
Espíritu auxiliar de los chamanes yanomami. Los hékura son espíritus salvajes, domesticados por los chamanes, que viven en sus pechos. El chamán cura con la ayuda de sus hékura y los envía en contra de sus enemigos. En estado de trance, el chamán mismo se convierte en hékura.

Héroe cultural
Héroe mítico portador de cultura. En los tiempos ancestrales se presentaba a menudo como el creador que entregaba a los hombres las plantas de cultivo y les enseñaba la artesanía y los rituales básicos para conmemorar el origen del mundo. Por lo general, aparece en forma de animal. Su nombre cambia en cada pueblo: Wahari para los wotjüja, Wanadi para los ye'kuana, Omao para los sanema y yanomami del norte, Mareoka para los e'ñepa, Nápiruli e Iñapirrikuli para algunos grupos arahuacos, y Kúwai para los jivi, entre otros.

Hiwi-Jivi.
También Guahibo. Pueblo indígena que habita las sabanas de la cuenca del Orinoco. Hiwi significa literalmente "hombres". Algunos se autodenominan wayapopihiwis: "gente de sabana".

Hoti
También chicana, chicano, yuana, yowana, waruwaru. Comunidad del Orinoco medio. Hablan una lengua que hasta la fecha no se ha podido clasificar dentro de ninguna familia lingüística. A causa del contacto con sus vecinos e'ñepa, han asimilado considerablemente la cultura material de estos.

Huso
Instrumento para hilar. Consiste en un disco y un fino palillo de madera que se le acopla en el centro.

Inhalador de yopo
Utensilio formado por una caña fina y liviana utilizada para absorber polvo alucinógeno.

Iniciación
Rito que celebra la transición del niño a la condición de adulto. Durante la ceremonia se desafía y se fortalece la fuerza de voluntad del iniciado. La iniciación de los chamanes comprende la enseñanza espiritual, los cantos, técnicas mágicas para acceder al éxtasis, culmina generalmente con una ceremonia de transmisión de la fuerza vital.

Jarra
Vasija de barro panzuda de cuello alto, asa y pico, usada para servir líquidos. Pueden ser zoomorfas o antropomorfas.

Jigua (*Caryocar Sp*.)
Árbol cuya semilla erizada se usa como peine.

Kanaima
Espíritus naturales de los ye'kuana que traen enfermedades a los hombres.

Kúwai
Héroe cultural de los jivi.

Macana
Mazo o arma ceremonial. Utilizada en el pasado como arma contundente de caza. En la región del alto Orinoco se encuentran a menudo macanas talladas en forma aplanada o de pala que pueden estar adornadas con plumas. Algunas de estas macanas, con forma de lanza aplanada, tienen cantos afilados y sirven como arma punzo penetrante. Se fabrican normalmente con madera de palma. Algunas se pueden utilizar como lanzas o herramientas. Frecuentemente se reservan para fines ceremoniales y se presentan durante la ceremonia de entrada en una aldea vecina. Entre los yanomami, los conflictos internos suelen resolverse mediante duelos con macanas ceremoniales.

Macanilla (*Bactris gasipaes*)
Palma de cuyo tronco se extrae la materia prima para construir viviendas y fabricar arcos.

Mamure (*Heteropsis spruceana de la familia de las Araceae*)
Planta trepadora similar al bejuco, de uso común en la confección de cestas, nasas, cordones y todo tipo de amarres. Se la usa para unir las vigas del techo vegetal de las viviendas.

Manare
Cedazo tejido con fibras duras que se usa para colar o cernir. Su forma puede ser redonda o cuadrada y puede estar colocado sobre una base fija.

Mañoco
Alimento de larga duración hecho con la pulpa de la harina de la yuca amarga. Luego de extraerle las sustancias tóxicas, es secada en grandes budares sobre el fuego. En agua, en caldos o sopas, es fundamental en la dieta indígena. En Brasil es llamado fahrinha.

Mapire
Cesto cilíndrico de tejido hexagonal, base convexa y boca circular. Especialmente diseñado para empacar, almacenar o transportar alimentos.

Maraca
Instrumento chamánico construido con el fruto del totumo seco y un cabo de madera. Los elementos sonoros colocados en su interior pueden ser semillas, cuarzos o piedras. El exterior puede ser decorado con incisiones; además, puede presentar en el extremo superior un penacho de plumas de aves sagradas.

Marima (*Antiaris sacciadora*)
Árbol de cuya corteza se obtiene una fibra que semeja una tela. Con ella se confeccionan vestidos, bolsos y cuerdas.
Moriche (Mauritia flexuosa)
Palma de la que se obtiene una fibra suave y resistente, usada en la fabricación de chinchorros, cestas, implementos de pesca, cuerdas y muchos otros objetos de cultura material.

Mostacilla
Abalorio de vidrio de origen europeo, muy apreciado por los indígenas. Se usa en la confección de collares, pendientes, brazaletes y guayucos.

Muwaaju
Guayuco femenino de uso ritual, tejido en telar de arco con hilos de algodón y cuentas de vidrio.

Onoto (*Bixa orellana*)
Planta nativa de las regiones tropicales de América del Sur. De su fruto se extrae un pigmento rojo usado en cosmética y culinaria. También llamado bija.

Orejera
Adorno corporal confeccionado con un trozo de espiga de caña brava perforado, en cuyo extremo frontal se insertan plumas de piapoco, paují o loro.

Paují culo blanco (*Crax alector)* **y paují culo colorado** (*Mitu tomentos*a)
Aves gallináceas comestibles, del tamaño de un pavo. Sus plumas, especialmente las de la cola y el copete, son muy apreciadas y se usan en la confección de coronas, decoración de flechas y adornos corporales.

Peramán (*Syphonya globulifera*)
Árbol del cual se extrae una resina de color negro usada como pigmento. Se lo utiliza también como pegamento y para calafatear embarcaciones.

Petaca
Cesta en forma de caja. Se compone de dos partes similares; la de mayor tamaño cubre a la menor. Se utiliza para guardar objetos shamánicos.

Piapoco o tucán (*Ramphastos vitellinu*s)
Ave trepadora de cuya piel, pico y plumas multicolores se fabrican amuletos y adornos corporales.

Rallador
Utensilio de uso doméstico que sirve para rallar yuca y otros tubérculos. Indispensable en el proceso de elaboración del cazabe y mañoco. Consta de una tabla a la que se le incrustan pequeñas astillas de piedra o laminillas de hojalata, formando diseños geométricos. Estos elementos se fijan recubriéndolos con resina de látex y peramán. Algunos presentan dibujos en los extremos.

Sebucán
Prensa tejida a la manera de cesto que se usa para extraer el yare, que es un líquido venenoso que se obtiene de la yuca amarga.

Sello o pintadera
Implemento usado para pintarse el cuerpo. Presenta diseños geométricos, tallados en una pequeña tableta o cilindro de madera, y posteriormente, ungidos con pigmentos colorantes, se estampan sobre la piel.

Tapara
Recipiente hecho con el fruto del taparo seco, cortado y raspado.

Taparo (*Crescentia sujete*)
Árbol con cuyo fruto seco y ahuecado se fabrican maracas o taparas.

Tirite (*Ischosiphon aruma*)
Hierba perenne de la cual se extrae una fibra usada en la fabricación de wapas, manares, sebucanes, petacas y muchas otras cestas.

Traje warime
Vestimenta del warime, elaborada con hojas de cucurito amarradas con hilos de majagua. El traje consta de dos partes: una superior que se sujeta al cuello, y otra similar a manera de faldellín, que se coloca en la cintura.

Warao
Pueblo originario de filiación lingüística independiente. Se ubican en los estados Delta Amacuro, Monagas y Sucre. Según información aportada por el último Censo nacional de Población y Vivienda de 2001, la población warao alcanzó aproximadamente la cantidad de 36.028 miembros.

Watura
Cesta de carga de forma cilíndrica usada para transportar yuca, recolectar leña. También se le llama guatura.

Yare
Jugo tóxico que se desprende de la masa de la yuca amarga al exprimir su pulpa

Yopo (*Piptadenia peregrina*)
Árbol de cuyas semillas se prepara un polvo alucinógeno que es inhalado por los chamanes con fines mágico-religiosos y curativos.

Yuca amarga (*Manihot esculenta*)
Raíz venenosa con cuya pulpa prensada y rallada se elaboran los principales alimentos de la dieta indígena, el cazabe y el mañoco.

Yucuta
Bebida hecha con cazabe y agua.

X Notas

1. Sobre mitología baniwa se consultó: Omar González Ñáñez, 1980.

2. Sobre el mito de creación warekena se consultó: Omar González Ñáñez, 1980 y 1986.

3. Sobre cosmovisión wakuénai se consultó: Lizardo Domínguez Méndez, 1986.

4. Sobre cosmovisión wayúu se consultó: Ramón Paz Ipuana, 1972; María M. de Cora, 1972; Benson Seller, 1988; Michel Perrin, 1980 y 1993; Miguel Angel Jusayú, 1977.

5. Sobre chamanismo y cosmovisión e'ñepa se consultó: Jean- Paul Dumont, 1972; Paul Henley, 1988; Marie-Claude Mattei-Müller, 1992.

6. Sobre cosmogonía, mito y religiosidad kariña, se consultó: Marc de Civrieux, 1979, 1974 y 2003; Domingo Sánchez, 1994; Josu Calvo, 2007.

7. Sobre cosmogonía y astronomía pemón se consultó: Theodor Koch-Grünberg, 1979-1982; Cesáreo de Armellada, 1964; Domingo Sánchez,1994; Josu Calvo, 2007.

8. Sobre cosmología y chamanismo ye'kuana se consultó: Daniel de Barandiarán, 1962; Marc de Civireux, 1970, 1974 y 2003; David Guss, 1974.

9. Sobre cosmología barí se consultó: Josu Calvo, 2007.

10. Sobre el mundo mágico-religioso hiwi se consultó: Donald J. Metzger y Robert V. Morey, 1983.

11. Sobre cosmovisión pumé se consultó: Vincenso Petrullo, 1969.

12. Sobre estructura del cosmos warao se consultó: Basilio de Barral, 1969; Cesáreo de Armellada, 1973; María Manuela de Cora, 1972; Dasy Barreto, 1980; Diter Heinen, 1988; Josu Calvo, 2007.

13. Sobre mitología y cosmovisión wotjüja se consultó: Joanna Overing y M. R. Kaplan, 1988; Lajos Boglár, 1978 y 1999; Alexánder Mansutti, 2007.

14. Sobre mitología y cosmogonía yanomami se consultó: Jacques Lizot, 1978; Luis Coco, 1972.

15. Sobre mitología puinave se consultó: Johannes Wilbert, 1966. Sobre la ceremonia del yurupary se consultó: Koch-Grünberg, 1981. Waldegg, 1942 y Rozo, 1945.

16. María Manuela de Cora, 1972.

17. Sobre Pulowi y cosmovisión wayúu, se consultó: Grupo Cinco, 1984. Michelle Perrin, 1979,1980 y 1997.

18. Sobre cosmología arahuaca se consultó: Josu Calvo, 2007.

19. Lelia Delgado, 1989

20. Sobre grafismo y arte rupestre se consultó: Saúl Padilla, 1956; Jeanine Sujo, 1975; Ruby de Valencia, 1989; Lelia Delgado, 1992; Alexi, Rojas y Laffer Thanyi, Luis, 1992; Pablo Novoa y Fernando J. Costas Goberna, 1998. Gladistel Garcia y Ester, Rojas; (1999)

21. Ver: Omar González Ñáñez; 1972.

22. María Manuela de Cora, 1972.

23. David Guss; 1994.

24. Sobre grafismo en la cestería se consultó: Walter Roth, 1924; Hames Raymond e Ilene Hames, 1976; Paul Henley, Marie-Claude Mattei-Muller; 1978; Beatriz Bermúdez, 1988; David Guss, 1994; Pedro Rivas, 1997 y 1998; Hortencia Caballero, 1997. Marie-Claude Mattei-Muller, 2009

25. Lelia Delgado, 1989.

26. Fray Pedro de Aguado, 1946.

27. Theodor Koch-Grumberg, 1982.

28. Joseph Gumilla, 1963.

29. Alexander von Humboldt, 1956.

30. Sobre pintura corporal se consultó: Koch-Grumberg, 1982; Olaf Blixen y Miguel Klappenbach, 1966; Lelia Delgado, 1989, 1999 y 2006; Miguel von Dangel, 1985; Cristian Valles, 1992.

31. Sobre pintura corporal yanomami se consultó: Coco Luis, 1972.

32. Ver: Donald J. Metzger y Robert V. Morey, 1983.

33. Dorila Echeto Ipuana, 2009 comunicación personal.

34. Sobre modos de vida de los pueblos originarios de Venezuela se consultó: en Sanoja. M. y Vargas, Iraida, 1974.

35. Sobre alfarería jivi se consultó: Alfredo Almeida, 1989.

36. Sobre alfarería wayúu se consultó en: Carmen Luisa Ferris, 1997. Jesús Mujica, 1996. Dorila Echeto Ipuana. comunicación personal.

37. Lelia Delgado. 1996.

38. Los patrones simbólicos de la textilería wayúu han sido tomados de: Marta Ramírez y Héctor Rojas (1990) y Marta Ramírez Zapata (1995), en reconocimiento a dos obras de consulta obligada en la investigación de las artes textiles de este pueblo, con la intención de difundir un conocimiento de difícil acceso, por la escasa información que sobre este tema se tiene en la bibliografía indígena publicada en Venezuela.

XI
Bibliografía

ALMEIDA, ALFREDO. (1989). *Jivikobee Kanali, Cerámica jivi*, Caracas: Tinta papel y vida.

BERMÚDEZ, BEATRIZ. (1988). *Trama. Mitos y cestería ye'kuana*. Caracas: Cabelum.

BOGLAR, LUIS. (1978). *Cuentos y mitos de los piaroa*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

BLIXEN, OLAF y MIGUEL KLAPPENBACH. (1966) "*Notas sobre tatuajes y pinturas corporales de los maquiritare*". En: *Comunicaciones Antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*. V1.No 5. 1-7. Montevideo.

CALVO, JOSU. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Mitología Indígena Venezolana*. Caracas: Edición de autor.

CASTILLO, DIONISIO. (1981). *Los barí. Su mundo social y religioso*. Salamanca: Naturaleza y Gracia Editores.

CABALLERO, HORTENCIA. ENMANUELE AMODIO, COMPILADOR; CARMEN LUISA, FERRIS OCHOA. PEDRO RIVAS. MIGUEL ÁNGEL. ORTEGA, MIGUEL ÁNGEL. (1997). "*Cestas y flechas. Intercambio artesanal y género entre los Yanomami*". En: *El Valor de las Cosas: sentido y valor de la artesanía indígena en Venezuela, estudio de caso y temas*. Caracas: Dirección Nacional de Artesanía y CONAC.

COCCO, LUIS. (1972). *Iyeweiteri. Quince años entre los yanomamo*. Caracas: Escuela Técnica Popular Don Bosco.

COPPENS, WALTER. (1974). *Los cuiva de San Esteban de Capanaparo*. Caracas: Fundación La Salle y Editorial Arte.

(1981). *Del canalete al motor fuera de borda*. Caracas: Fundación La Salle y Editorial Arte.

DE AGUADO, FRAY PEDRO. (1946.). *Recopilación historial de Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

DE ARMELLADA, CESAREO. (1964). *Tauron Panton*. Caracas: Biblioteca Venezolana de la Cultura y Editorial Arte.

(1973). *Tauron Pnanton II*. Caracas: Instituto de investigaciones Históricas, Centro de Lenguas Indígenas. Universidad Católica Andrés Bello.

NAPOLITANO, CARMEN. (1975). *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

DE BARANDIARÁN, DANIEL. (1962). "*Shamanismo ye'kuana o makiritare*" En: *Antropológica 11*. 61-90. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

(1965). *El mundo espiritual y shamanismo sanema*. En: *Antropológica 15*. 1-28. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

(1966). El habitado entre los indios ye’kuana. En: Antropológica 16. 1-95. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

BÁRBARA, BRANDLI. (1974). *Los hijos de la luna*. Caracas: Ediciones Congreso de la República.

(1979). *Introducción a la cosmovisión de los indios ye’kuana-makiritare*. En: Montalbán 9. 1-272. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

DE BARRAL, BASILIO. (1969). *Guarao A-ribu*. Literatura de los indios guarao. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello y Sociedad de Ciencias Naturales La Salle.

DE CIVRIEUX, MARC. (1960). “*Leyendas maquiritare*”. En: Memoria de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle 20. 56-57. Caracas.

(1970). *Watuna: mitología makiritare*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1974). *El hombre silvestre frente a la naturaleza*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1974). *Religión y magia kariña*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

1980). *Meda’tia: A Makiritare Shaman’s Tale*. Los Angeles: Panjandrum.

DE CORA, MARÍA MANUELA. (1972). *Kuai-Mare. Mitos Aborígenes de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

DE VALENCIA, RUBY. JEANNINE, SUJO VOLSKY. RAFAEL, LAIRET y PATRICK ALMINANA. (1989). “*Acerca de lo estético en el diseño de los petroglifos*”. En: El diseño en los petroglifos venezolanos. Caracas: Fundación Pampero.

DELGADO, LELIA. (1989). *Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

(1992). Formas del inicio. Caracas: Catálogo Galería de Arte Nacional.

LANCINI, RAMÓN. ANDRÉS, ORTEGA. (1992) “*Enrique Stanko Vráz. Un etnógrafo entre dos mundos”*. En: A través de América Ecuatorial. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.

LANCINI, RAMÓN. ANDRÉS, ORTEGA (1994). “*Alfred Wallace y Richard Spruce. Etnógrafos en tierra humboldtiana*”. En: *Dos Naturalistas Británicos en la Amazonia Venezolana*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.

(1996). *Artesanía viva*. Caracas: Fundación Consolidado.

DELGADO, LELIA. STEPHAN, ANDREAE. LUIZ, BOGLÁR. GABRIELE, HERZOG-SCHODER. MARIE-CLAUDE, MATTÉI-MULLER. ULRIKE, PRINZ. (1999). Orinoco-Parima: *Comunidades indígenas al sur de Venezuela*. Bonn: Hatje Cantz,
(2006). *Vida Indígena en el Orinoco*. Bogotá: Planeta Editores.

DELGADO, RAFAEL. (1977). *Los Petroglifos Venezolanos*, Caracas: Monte Ávila Editores.

DELGADO, RODRÍGUEZ, y CAMILO ANDRÉS, MERCADO EPIEYÚ. (2010). *La blasonería y el arte rupestre Wayuu*. En: *Rupestreweb*, http://www.rupestreweb.info/wayuu.html. 2010

DÍAZ, NATALIA. (1995). *Aproximación a la estética primitiva de la etnia warekena*. Caracas: Unidad de Arte IDEA y Publicidad Gráfica León.

DOMÍNGUEZ, LIZARDO. (1986). "*Etnología de los curripaco: una visión general*". Caracas. En: Montalbán No. 17. 139-154. Universidad Católica Andrés Bello.

GARCIA, GLADISTEL y ESTER, ROJAS. (1999) *Estigmas. La cerámica y el grabado como módulo de formación, a partir de los petroglifos, su inserción en la identidad nacional y proyección en la formulación de la educación básica*. Caracas: Ministerio de Educación Cultura y Deportes. Viceministerio de Cultura. CONAC

GONZÁLEZ-ÑÁÑEZ, OMAR. (1968). *La mitología baniva reflejada en su literatura oral.* En Economía y Ciencias Sociales Año 10, No 3. 97-93. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

(1972). *Los guarequena*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

(1973). *Ensayo de interpretación de la realidad artesanal y otros aspectos de la actividad económica y cultural de los aborígenes del Territorio Federal Amazonas*, Venezuela. México En Separata del Boletín Bibliográfico de Antropología Americana Vol. XXXVI, no. 45: 137-165.

(1980). *Mitología guarequena*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1989). *La mitología oral piapoco: una literatura marginada*. Caracas: Boletín de lingüística. Universidad Central de Venezuela

(1986). *Sexualidad y rituales de iniciación entre los indígenas warekena del río Guainía-Río Negro*. En: Montalbán 17: 103-138. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

GRUPO CINCO. (1984). *Pulowi*. Caracas Cromotip..

GUMILLA, JOSEPH. (1993). *El Orinoco ilustrado y defendido*. Caracas: Biblioteca Academia Nacional de la Historia.

GUSS, DAVID. (1990). *Tejer y cantar.* Caracas: Monte Ávila Editores.

HAMES, RAYMOND E ILENE HAMES. (1976). *Ye'kuana Basketry: Its Cultural Context*. En: *Antropológica 44*. 3-58. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

HENLY, PAUL. (1988). *Los E'ñepa. En: Los Aborígenes de Venezuela*, Vol. III. 215-306. Editor general WALTER, COPPENS; Editora asistente BERNARDA ESCALANTE. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.. Monte Avila Editores

HUMBOLDT, ALEXANDER. (1956). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

JAHN, ALFREDO. (1929). *Los Aborígenes del occidente*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio.

JAULIN, ROBERT. (1970). *La paz blanca. Introducción al Etnocidio*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

JUSAYU MIGUEL ANGEL. (1981). Juku'jalairrua. Relatos Guajiros II. Maracaibo: Corpozulia.
(1986). Achi'ki. Relatos guajiros. Caracas: Instituto de investigaciones Históricas, Centro de Lenguas Indígenas Universidad Católica Andrés Bello.

KOCH-GRÜNBERG THEODOR. (1982). *Del Roraima al Orinoco: mitos y leyendas de los indios taulepang y arekuna*. Caracas: Banco Central de Venezuela.

LIZOT, JACQUES. (1975). *El hombre de la pantorrilla preñada y otros mitos yanomami.* Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

(1978). *El círculo de los fuegos: vida y costumbres de los indios yanomami*. Caracas: Monte Ávila Editores.

1988). *Los yanomami*. En: *Los Aborígenes de Venezuela*, Vol III. 479-583. Editor general WALTER, COPPENS; Editora asistente BERNARDA ESCALANTE. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

MANSUTTI, ALEXANDER. (2007). *Warime. La fiesta. Flautas trompas y poder en el noroeste amazónico*. Ciudad Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana.

MATTEI-MÜLLER, MARIE-CLAUDE. (1992). *Yoroko: confidencias de un chamán panare*. Caracas: Armitano Editores.

MATTEI-MÜLLER, MARIE-CLAUDE. (2009). *El Alma de las Manos: El arte cestero de los pueblos indígenas de Venezuela*. Caracas: Fundabancoex.

MATTEI-MÜLLER, MARIECLAUDE Y PAUL HENLEY. (1978). *Wapa: la comercialización de artesanía indígena y su innovación artística*. Caracas: La Huella

MENDIOLA G, FRANCISCO. *Arte rupestre: Epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura*. Ensayo de explicación sobre algunas ideas centrales de Adolfo Best Maugard y Beatriz Braniff. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/mendiola2.html

METZGER DONALD, y ROBERT MOREY. (1983). *Los hiwi* (guahibo). En: Los Aborígenes de Venezuela, Vol II. 125-216. Editor general WALTER, COPPENS; Editora asistente BERNARDA ESCALANTE. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.
(1984). Los hiwi: estudio etnográfico general. La Iglesia en Amazonas. pp20-21.

MONOD, JEAN. (1975). Un rico caníbal. México: Siglo veintiuno Editores.

MUJICA, JESÚS. (1996). *Amüchi Wayuu. La Cerámica Guajira*. Caracas: Tipografía Principios.

NOVOA, PABLO Y COSTAS, FERNANDO. (1998). *Arte Rupestre de Barinas*. Barinas: Fondo Editorial Municipal de la Alcaldía de Barinas.

OVERING, JOANNA, KAPLAN, M. R.(1988). *Los Wothuha* (Piaroa). En *Los Aborígenes de Venezuela*, Vol. III. 307-409. Editor general WALTER, COPPENS; Editora asistente BERNARDA ESCALANTE Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

PADILLA, SAÚL. (1956). *Pictografías indígenas de Venezuela*. Caracas: Talleres de Grabados Nacionales.

PAZ, IPUANA, RAMÓN. (1972). *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional.

PERRIN, MICHELE. (1980). *El camino de los indios muertos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1979). *La palabra y el vivir*. Caracas: Fundación la Salle.
(1997). Los practicantes del sueño. Caracas: Monte Ávila Editores.

PETRULLO, VINCENSO. (1969). *Los yaruros del río Capanaparo*- Venezuela. Caracas: Instituto de Antropología e Historia de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

ROJAS, ALEXIS Y LUIS LAFFER THANYI. (1992). *Arte Rupestre de Municipio Vargas*. La Guaira: Fondo Editorial El Tarmeño.

ROTH, WALTER. (1924). *An Introductory Study of the Arts, Crafts and Customs of Guiana Indians*. Washington: Annual Report Bureau of American Ethnology.

SÁNCHEZ P, DOMINGO. Sánchez P., Domingo. *Antiguas figuraciones astronómicas en el arte rupestre y la cestería indígena de Venezuela*.
En Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/figuraciones.html
La astronomía en el arte rupestre: una propuesta metodológica.En:http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Domingo_Sanchez.htm.
La astronomía en la cultura de Venezuela. En: http://www.revistainterforum.com/espanol/articulos/012802tecno.html.
El símbolo mesoamericano de Venus en el arte rupestre de Venezuela. En: http://rupestreweb.tripod.com/venus.html

SANOJA. MARIO E IRAIDA VARGAS (1970). La *Cueva del Elefante. Investigaciones arqueológicas en el Bajo Orinoco*. Caracas: Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela.

SANOJA. MARIO E IRAIDA VARGAS. (1974). *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

VARGAS, IRAIDA. (1987). *Arqueología Ciencia y Sociedad. Ensayo sobre teoría arqueológica y la formación económico social en Venezuela*. Caracas: Trabajo presentado para ascender a la categoría de Profesor Titular, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, FACES, UCV.

SIGNI, ALEJANDRO. (1988). Arte y vida. Puerto Ayacucho: Catálogo Museo Etnológico de Amazonas. "Monseñor Enzo Ceccarelli"

SIGNI, ALEJANDRO. Y PARICIA, MORALES. (2008). *Nuestras Manos….Savia de tradición.* Caracas: Colecciones etnográficas del Museo Etnológico de Amazonas. "Monseñor Enzo Ceccarelli"

STRAKA, HELLMUTH. (1975). *Los Petroglifos de Venezuela*. Caras: Boletín de La Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales 31, 130-131.

SUJO, VOLSKY, JEANINE. (1975). *El estudio del arte rupestre en Venezuela: su literatura, su problemática y una nueva propuesta metodológica*. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello.

VALLES, CRISTIAN. (1992). *Signos en la piel*. Caracas: Sidor-Biblioteca Nacional.

VILLEGAS, LILIANA Y ALBERTO RIVERA. (1982). *Iwouya*. Bogota: International Petroleum.

VON DANGEL, MIGUEL. (27 de diciembre de 1985). *De las máscaras*. Caracas. El Universal. Pagina cultural. (Sin Fecha).

ANKUSHINTO. Caracas: *Catálogo Galería. El Jaguar*.

WILBERT, JOHANES. (1963). *Indios de la región Orinoco-Ventuari*. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales.

Yanomami





Pueblos indígenas de La República Bolivariana de Venezuela

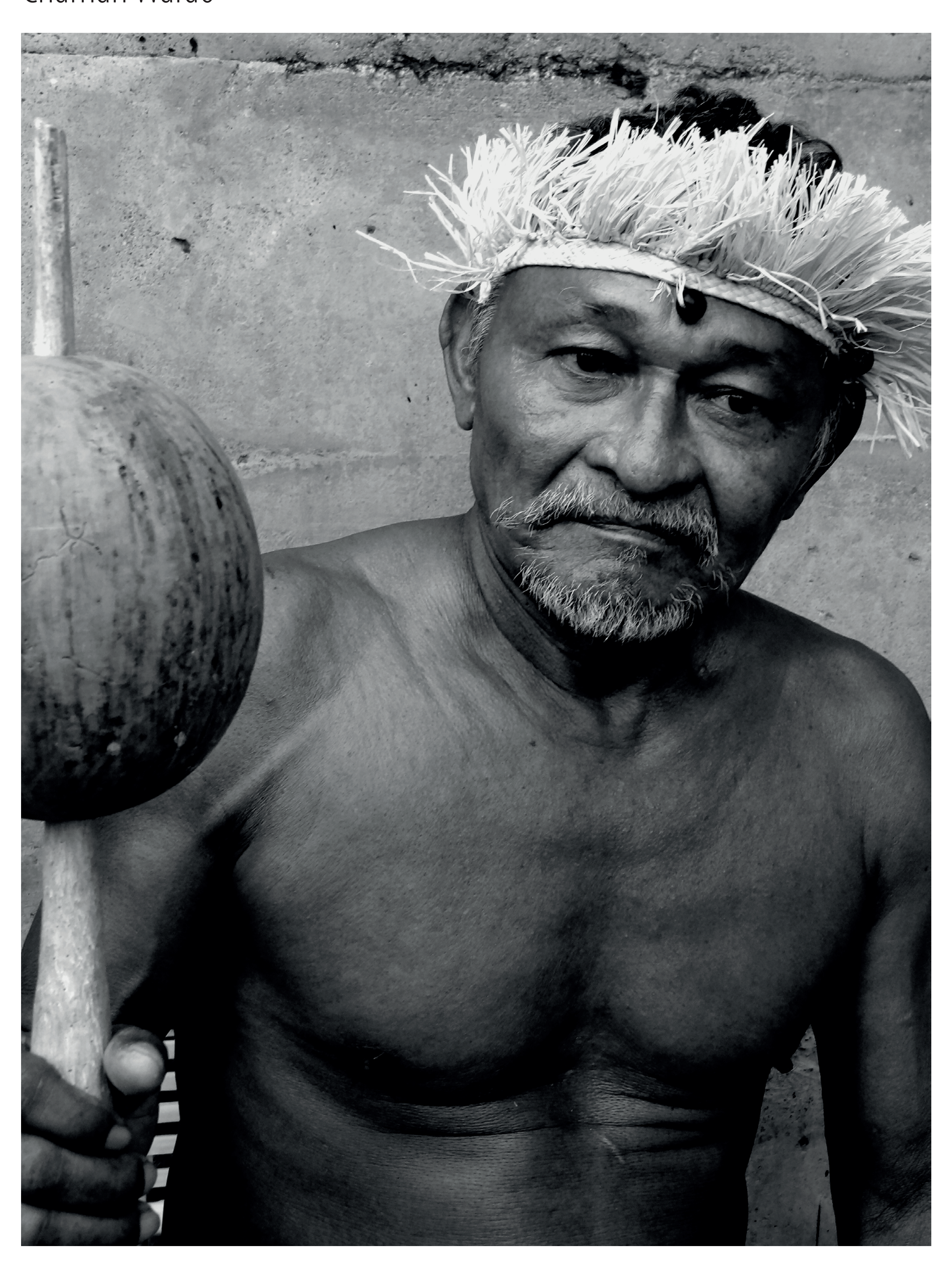
1. Baniva
2. Baré
3. Kubeo
4. Jivi
5. Hoti
6. Curripako
7. Piapoco
8. Puninave
9. Sáliva
10. Sanemá / Shirianá
11. Yanomami
12. Warekena
13. Yabarana/ Mako
14.Ñengatú/Yeral
15.Kariña
16.Cumanagoto
17.Pumé
18.Kuiba
19. Uruak / Arutani
20. Akawayo
21. Arawak
22. Eñepa
23. Pemón
24. Sape
25. Wanaí / Mapoyo
26. Warao
27. Chaima
28. Wayuu
29. Añú
30. Barí
31.Yukpa
32. Avaman
33. Amorua
34. Inga
35. Ye´kwana
36. Guazabara
37. Guazabara
38. Gayón
39. Camentza
40. Guanono
41.Timotes
42. Mako

Fuente: Ministerio del Poder Popular los Pueblos Indígenas



Kariña
Wayuu
Inga
Cumanagoto
Chaima
Warao
Kariña
Inga
Inga
Inga
Warao
Inga
Kariña
Arawak
Pemón
Sape
Hoti
Mapoyo
Akawayo
Inga
Pumé
Eñepa
Kariña
Kuiba
Inga
Pumé
Sáliva
Jivi
Kuiba
Puninave
Yabarana
Mako
Piapoko
Wotjuja / Piaroa
Guanono
Ye´kwana
Yanomami
Kubeo
Baniva
Warekena
Bare
Ñengatú / Yeral

Chamán Warao



Pemón



Jivi



